THE GETTY CENTER LIBRARY

Why ask for the moon
when we have the stars?

AS

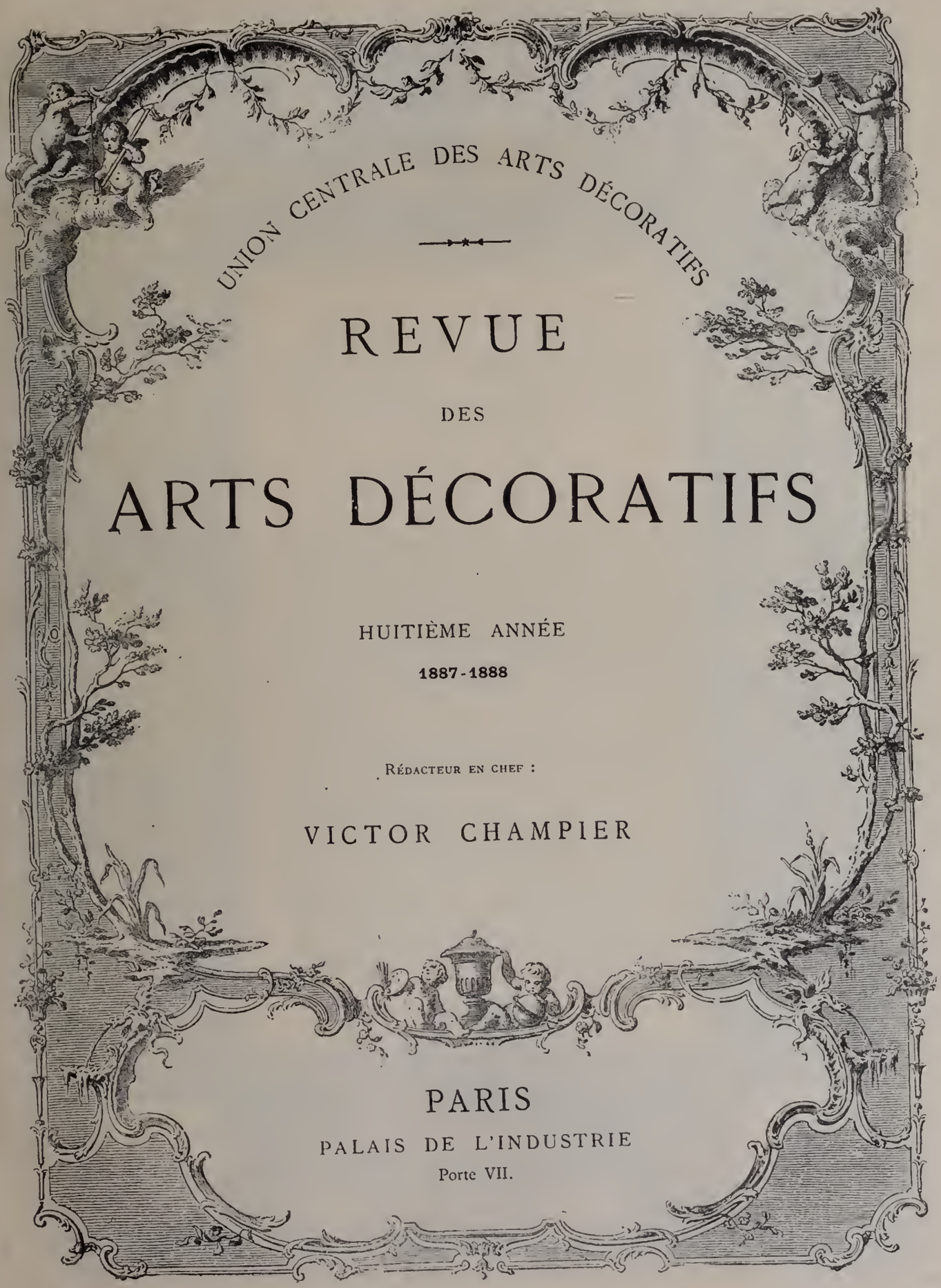
REVUE

DES

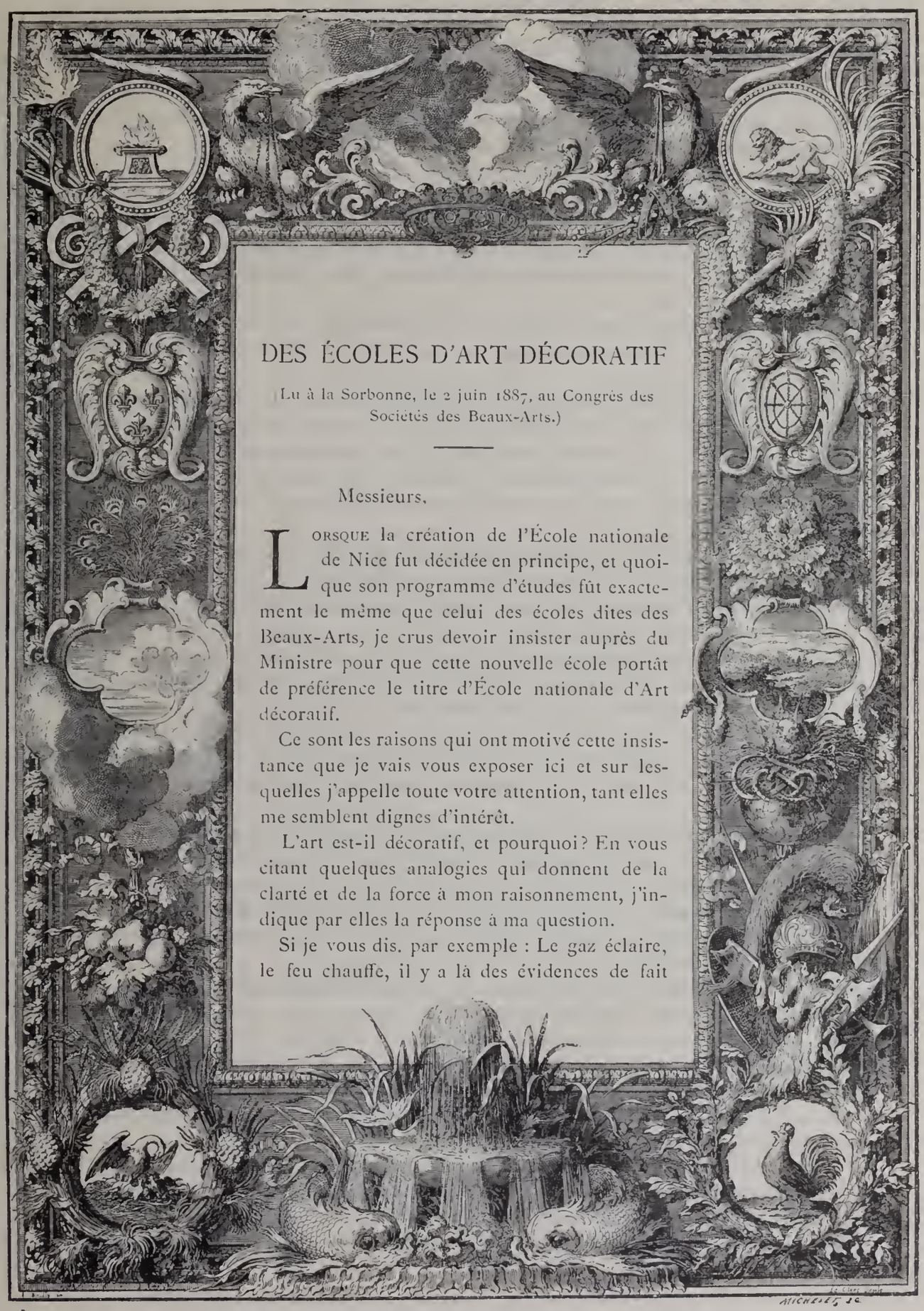
ARTS DÉCORATIFS

TOME VIII

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS


UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
HUITIÈME ANNÉE
1887-1888
RÉDACTEUR EN CHEF :
VICTOR CHAMPIER
PARIS
PALAIS DE L'INDUSTRIE
Porte VII.

THE GETTY CENTER
LIBRARY



DES ÉCOLES D'ART DÉCORATIF

(Lu à la Sorbonne, le 2 juin 1887, au Congrès des Sociétés des Beaux-Arts.)

Messieurs,

Lorsque la création de l'École nationale de Nice fut décidée en principe, et quoique son programme d'études fût exactement le même que celui des écoles dites des Beaux-Arts, je crus devoir insister auprès du Ministre pour que cette nouvelle école portât de préférence le titre d'École nationale d'Art décoratif.

Ce sont les raisons qui ont motivé cette insistance que je vais vous exposer ici et sur lesquelles j'appelle toute votre attention, tant elles me semblent dignes d'intérêt.

L'art est-il décoratif, et pourquoi? En vous citant quelques analogies qui donnent de la clarté et de la force à mon raisonnement, j'indique par elles la réponse à ma question.

Si je vous dis, par exemple : Le gaz éclaire, le feu chauffe, il y a là des évidences de fait

devant lesquelles il faut bien s'incliner; si j'ajoute : Les mères aiment leurs enfants, quoique nous ayons vu tout dernièrement quelques exceptions à cette règle, vous me répondrez sûrement : Quoi de plus naturel !

Et enfin, si je m'écrie : Dieu est bon, votre réponse ne se fera pas attendre, et, sans hésiter, vous me direz : S'il n'était pas bon, il ne serait pas Dieu.

Il en est de même de l'art, messieurs.

L'art est décoratif, parce qu'il ne saurait être autrement.

Qu'est-ce donc que l'art décoratif? C'est l'art, l'art tout entier, agissant dans sa plénitude, remplissant la fonction qui lui est dévolue, sa fonction enfin, qui est, de toutes les fonctions, il faut le dire, la plus louable et la plus glorieuse, étant la plus utile. Je le répète, la plus glorieuse et la plus utile, puisque l'art est non seulement l'agent le plus actif de la civilisation, mais encore la source la plus vive des richesses d'un pays.

Voltaire a dit : « Tout peuple qui ne cultive pas les arts est condamné à rester inconnu. »

C'est qu'en effet l'art est le complément de toutes choses; sans art, la matière reste ce qu'elle est : terre, bois, pierre ou marbre; or, argent ou plomb, matière précieuse ou sans valeur; que l'artiste y concentre son attention, qu'il lui communique l'art qui est en lui, la forme idéale qui est l'objet constant de ses recherches et de ses rêves, l'étincelle de vie enfin, et cette matière, quelque infime qu'elle puisse être, va acquérir par son seul souffle un prix inestimable.

Le domaine de l'art est sans bornes; je ne saurais mieux, pour vous en indiquer le principe, l'étendue et aussi le mouvement constant, que de comparer l'art à cette échelle mystérieuse que Jacob vit en songe, échelle qui, de la terre, s'élevait jusqu'au ciel et que montaient ou descendaient les anges de Dieu.

Ce n'est que lentement que l'art en gravit les échelons, animant d'abord les choses les plus usuelles; puis il va grandissant et se fortifiant, suivant pas à pas l'esprit humain dans sa marche, dans ses progrès et ses diverses évolutions.

Si l'esprit se perfectionne, l'idéal de l'artiste s'élève et le perfectionnement de la forme et de l'idée en est la conséquence; si, au contraire, l'esprit s'en va, si la matière, si les intérêts dominent, l'art perd aussitôt ses ailes, rampe et s'obscurcit jusqu'à des temps meilleurs.

Si nous examinons à quelles époques et dans quelles contrées l'art a brillé de son plus vif éclat, en tenant compte de la succession des temps et de la situation plus ou moins avancée ou se trouvait alors l'art, nous sommes bien obligés de reconnaître que ce n'est qu'aux époques et dans les contrées où la nation s'était elle-même élevée dans la civilisation, quand la femme avait recouvré une partie de sa dignité, quand toutes les pensées convergeaient au même but, quand les âmes poursuivaient le même idéal.

En vue de la vie future, de l'immortalité de l'âme qui était leur pensée constante, leur foi, les Egyptiens, pour conserver intacte cette précieuse momie dans laquelle l'âme, au terme de son voyage et de ses purifications, devait se réintégrer, pour lui constituer la demeure où elle pouvait de temps en temps se réunir à elle, en attendant la fin des pérégrinations, les Égyptiens, dis-je, ont édifié ces constructions immenses, ces pyramides colossales ou repose en paix le corps embaumé à l'abri de toutes profanations, tant les difficultés pour arriver au lieu sacré avaient été multipliées.

L'art, quelque incomplet qu'il fût encore en Égypte, n'y a pas pris naissance.

Quel peuple a précédé les Égyptiens? A quel degré l'art s'y était-il manifesté? Nous l'ignorons encore; ce que nous savons bien, c'est que tout s'enchaîne et s'enchevêtre, pour ainsi dire, et que ce n'est que lentement que se constitue le progrès. Toujours est-il que les

monuments qui sont arrivés jusqu'à nous font foi d'un art qui n'est pas sans intérêt. Les spécimens d'architecture et de sculpture que nous connaissons en donnent des preuves constantes.

En effet, l'extérieur des monuments est couvert de bas-reliefs et d'incrustations remarquables taillés dans la pierre même; ils racontent les hauts faits du souverain auquel ils sont destinés, ses victoires et ses conquêtes, ainsi que les fêtes et les cérémonies populaires auxquelles ils donnèrent lieu. Sur les parois des salles se déroulent les peintures et les bas-reliefs qui nous disent la vie intime du mort, les usages et coutumes de son peuple, les travaux auxquels il se livrait, et enfin, tout près de lui, non seulement les images les plus fidèles de ce qui fut le souverain en son vivant, mais encore tous les objets d'art décoratif qu'il avait aimés, vases, bijoux, etc., etc.

Mission admirable à tous les points de vue que celle de l'art; sans son concours, que saurions-nous, en effet, de ce grand peuple si artiste déjà et dont les travaux ont tant contribué, quoi qu'en disent les Grecs, à cet épanouissement de l'art dont ceux-ci voudraient posséder seuls toute la gloire, comme si ce n'était pas assez de l'avoir amené à la plus haute perfection qu'il ait jamais atteinte, d'être encore, tant de siècles après, le point de mire des artistes de toutes les nations et les seuls modèles offerts à la jeunesse?

Peut-on nier que l'art égyptien fut essentiellement décoratif?

Quel fut l'idéal du peuple grec ? — La beauté. — La forme humaine lui semblant la plus belle et la plus digne pour représenter ses dieux, toutes ses institutions tendent à donner au corps sa forme la plus parfaite. Son climat, sa constitution, sa politique, l'éducation générale vont encore favoriser ce penchant.

Le dessin est enseigné à tous dès le jeune âge, non le dessin dit art d'agrément, qui nous a retardé d'un siècle, mais le dessin créateur de toutes choses.

Le peuple entier devient artiste; toutes ses aspirations se concentrent là. Qu'il paraisse une œuvre, le peuple, la nation, à bon droit, en est juge; et si le peuple en est satisfait, l'artiste est porté en triomphe; la mère montre à ses enfants le triomphateur, l'allégresse est générale.

Que n'est-on pas, en effet, en droit d'espérer d'un dieu aussi bien représenté; et comment se pourrait-il faire qu'il fût défavorable ?

Et d'un autre côté, quels efforts n'est-on pas en droit d'attendre d'un artiste ainsi acclamé, fêté par tous et, de plus, loué et couronné par Périclès, leur chef aimé, protecteur si éclairé des arts. Ce fut sous son administration que vécurent ces sublimes artistes dont quelques-uns seulement sont connus : Polyclète, Scopas, Miron et le grand Phidias qui, tout en produisant ses admirables travaux du Parthénon, élevait à Minerve cette statue merveilleuse, œuvre d'art particulièrement décorative et je pourrais même dire industrielle, puisque l'or, l'argent et l'ivoire y furent employés.

Le Parthénon n'est-il pas tout entier une œuvre décorative? et l'art n'a-t-il pas par cette œuvre gravi le dernier échelon de cette échelle mystérieuse dont je vous parlais plus haut?

Et si nous considérons leurs arts décoratifs usuels, jusqu'où ne les ont-ils pas conduits ?

Si, comme nous l'avons vu et comme nous allons le voir, l'art décoratif embrasse l'art dans sa plénitude, s'il est celui pour lequel l'artiste doit faire le plus d'efforts, qui demande l'instruction la plus complète, le plus vif sentiment du beau, la perception la plus intime, la plus profonde des sujets à traiter, si, de même que la femme complète l'homme, l'art doit compléter l'objet avec lequel il s'associe, quelle mission peut être plus noble, plus haute, plus utile à l'humanité?

Nos grands artistes d'autrefois, peintres ou sculpteurs, en comprenaient si bien la portée que c'étaient à ces grands travaux décoratifs que tendait toute leur ambition.

Décorer le temple, glorifier le dieu, entrer en communion avec l'architecte pour compléter son œuvre en rendant plus saisissante et plus expressive la haute signification qu'il y avait attachée, tel était le but, telle était la gloire qu'ils poursuivaient.

Et ces grands artistes ne croyaient pas remplir toute leur mission s'ils ne pouvaient dépenser sur le travail entrepris tout ce qu'ils possédaient en eux de science, d'habileté et d'art ; aussi ne considéraient-ils leurs travaux de chevalet, où ils n'avaient d'autre préoccupation que leur caprice, leur fantaisie, que comme un délassement de leurs travaux de prédilection.

« Je me repose, je m'amuse », disait Raphaël en créant ces adorables vierges que nous connaissons et admirons tous.

C'est qu'en effet autre chose est de répondre à des exigences multiples imposées tant par la splendeur du temple que par la hauteur de l'idéal à atteindre, autre chose d'obéir simplement à sa pensée du moment et sans autre préoccupation.

Je veux bien admirer avec vous les œuvres de ces peintres capricieux, soucieux de confort et n'obéissant qu'à eux-mêmes, chaque fois que sortiront de leurs mains des œuvres de mérite; mais je ne saurais les comparer à ces artistes courageux qui, regardant l'art comme une mission sociale, le poursuivaient dans sa sphère la plus élevée et y concentraient toute leur âme.

Ainsi fut toute cette pléiade d'artistes de la Renaissance, pléiade que dominaient Raphaël et Michel-Ange, ces deux grands décorateurs du Vatican. Vous les citer tous demanderait beaucoup de temps; mais on peut dire qu'ils ont tous suivi la même voie.

On peut affirmer aussi qu'aucun d'eux ne croyait déroger à l'art, comme la plupart de nos artistes actuels, en consacrant une partie de leur talent à des choses d'une utilité plus générale. Sanzio lui-même, le divin artiste si recherché et si fêté de son temps, n'a-t-il pas, de la hauteur de son génie, répandu sur nos industries les mêmes trésors d'habileté, de richesse de composition, d'harmonie et de grâce qu'il avait dépensés dans ses sublimes travaux?

Les vingt-deux cartons qu'il a dessinés et peints pour les manufactures de tapis d'Arras, les nombreuses compositions qu'il a faites ou dirigées, tant pour les émaux de Faenza que pour les marqueteries de Vérone et les vitraux de Marseille; les dessins nombreux qu'il a livrés aux orfèvres et aux fabricants de meubles de Rome en sont la preuve la plus évidente.

Au fur et à mesure que Raphaël s'élève et comprend mieux les devoirs qui incombent à l'artiste, c'est-à-dire, répandre l'art et civiliser par l'art, vous le voyez encourager les efforts de tous les artistes, devinant les penchants de chacun, leur créant le travail qui convient le mieux à leurs facultés et où il sait qu'ils pourront se rendre le plus utiles.

C'est ainsi qu'il envoie à Arras von Orley et Coxie, de Malines, pour surveiller, aider au besoin à l'exécution en tapisserie de ses cartons, et qu'il invente, crée, pour ses nombreux élèves et amis, cette ornementation dite « les Grotesques », qui a été depuis la source, le principe de tant de décorations variées et charmantes.

Heureux temps, où l'éducation artistique se trouvait complète, où tous étaient prêts à la lutte, où chacun était digne et capable d'incarner l'idéal. Pour ces artistes géants, aucun moyen n'était dédaigné; ils savaient bien que, comme le soleil, d'une guenille, peut faire un manteau de roi, l'art, d'un peu de boue, peut créer un chef-d'œuvre.

Ces géants ont disparu, et, depuis, l'art est allé s'amoindrissant, s'émiettant, chacun de nous en poursuivant une parcelle qui va s'émiettant encore.

Jusqu'où irons-nous dans cette voie d'amusette ?

Chose bizarre, inexplicable; comment a-t-il pu se faire que ces exemples, partis de si haut, suivis avec tant de succès et si longtemps en France, succès qui ont acquis à notre pays cette supériorité notoire, cette suprématie avouée par toutes les nations et qu'elles nous envient tant aujourd'hui; comment s'est-il fait, dis-je, que ces exemples aient été si vite oubliés? et comment a pu naître cette déconsidération générale pour des travaux qui ont illustré l'époque de la Renaissance, qui pendant tant d'années ont fait notre gloire et dont le prestige est resté assez brillant, quoique amoindri, pour suffire encore à faire rechercher nos produits sur tous les marchés du monde?

Nos bouleversements si souvent répétés, nos révolutions en ont sans doute été une des causes; mais l'État, mais la direction des Beaux-Arts a-t-elle fait le nécessaire pour entretenir les saines traditions et maintenir l'art dans cette voie féconde ? Qu'a-t-elle tenté depuis un siècle pour empêcher cette désertion de l'art décoratif, des arts décoratifs ?

Je ne sais qui, le premier, a prôné, préconisé la fameuse devise de l'art pour l'art, de l'art pour lui-même et pour lui seul, devise qui est encore dans tout son éclat, parmi nos artistes et dans nos écoles des Beaux-Arts, quoiqu'un cours d'art décoratif y ait été introduit. Ce penseur, ce philosophe a émis là une idée fatale à son pays et à l'art même. L'État, en lui donnant une double consécration, tant par la création de ses écoles dites des Beaux-Arts que par la création du Salon annuel pour lequel il réserve toutes ses tendresses, toutes ses générosités, toutes ses récompenses, y compris ses titres honorifiques, etc., etc., a donné à l'art décoratif le coup de grâce.

En effet, quel est aujourd'hui l'idéal de tout étudiant en art ? Quelle est sa plus douce perspective ? — Etre reçu au Salon et vivre à Paris. A peine a-t-il touché un pinceau, qu'il essaye d'en forcer la porte. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'une fois la porte ouverte, et elle se franchit facilement, l'étudiant se hâte de quitter l'école et même toute étude autre que celle qui lui a réussi.

A partir de ce jour, cet artiste breveté, enrégimenté dans la compagnie de l'art pur, professe un souverain mépris pour tout collègue qui se laisse aller à des travaux utiles; et cela s'explique : le Salon ne recevant parmi ses élues que les œuvres d'art qui ne portent pas le moindre cachet d'utilité.

Il se gardera donc bien de manquer à cette consigne de l'art pour l'art, et cela d'autant plus qu'il sait que désormais une part du budget des Beaux-Arts lui appartient et qu'en la réclamant chaque année il ne fait qu'user de son droit.

A chaque exposition, espérance nouvelle.

Si, malheureux aujourd'hui, peut-être sera-t-il heureux demain; et, avec l'aide de quelques amis se prêtant mutuellement main forte, pourquoi n'arriverait-il pas aux honneurs, et par suite à la fortune ?

Allez donc, devant cet avenir si brillant et si facile que l'État fait ainsi miroiter à leurs yeux, parler à ces jeunes gens des trois arts et des fortes études nécessaires pour devenir un artiste sachant utilement tirer parti de ses études au point de vue décoratif!

Vive l'art pur, pur de toute mésalliance, qui se contente de peu et qui a sur l'art décoratif cet avantage précieux, qu'il peut être cultivé chez soi, au coin de son feu ou en se promenant et sans autre préoccupation que celle d'abonder dans le goût du jour et de trouver un sujet assez excentrique, soit par sa composition, soit par son effet, pour attirer à soi l'attention du public : travail qu'il peut quitter et reprendre à son gré, suivant son désir et suivant que la Muse de l'inspiration semble plus ou moins lui sourire.

Et que résulte-t-il de ceci ? C'est que nous manquons totalement le but que nos nouvelles institutions cherchent à atteindre. Il n'y a de changé que le programme; tout se passe

comme ci-devant, dans nos écoles; les élèves qui n'aspirent pas aux récompenses se dispensent volontiers d'en suivre les cours; ceux qui sont plus ambitieux se contentent d'y faire acte de présence; et il en sera ainsi tant que les aspirations de la jeunesse resteront les mêmes, c'est-à-dire n'auront d'autre visée que l'art pour l'art et le Salon annuel, qui en est le sanctuaire.

A mon sens, rien de plus fatal, car nos écoles, qui devaient, pour réaliser les intentions des fondateurs, donner à la France un certain nombre d'artistes capables d'aider à l'expansion de l'art, de relever nos industries et de contribuer ainsi et en même temps à la richesse du pays, ne font et ne feront que centupler sans autre profit pour lui les parasites ordinaires du budget des Beaux-Arts.

Les écoles sont organisées aujourd'hui dans les meilleures conditions, c'est donc un grand pas de fait; elles doivent, elles peuvent produire des sujets capables; mais il faudrait, pour cela, aviser aux moyens de les y retenir et non de les en éloigner.

Le Salon annuel, protégé, encouragé par l'État, comme le poulpe aux cent tentacules, attire à lui, sans espoir de retour, les élèves les mieux doués de nos écoles, et ne laisse à l'industrie que les fruits secs et les pauvres diables qui, pressés de gagner leur pain, ne peuvent faire que des études incomplètes.

Qui veut la fin veut les moyens. Les moyens, nous les avons; sachons avoir la fin. Et que faudrait-il, en somme, pour cela ? Désabuser le public de cette opinion fausse, que l'artiste ne peut venir à bout de créer une œuvre excellente s'il n'est dégagé de tout lien terrestre. Car c'est là un préjugé menteur; l'artiste a besoin au contraire d'un stimulant qui le surexcite.

Le génie n'est-il pas fait de difficultés vaincues ? N'est-ce pas alors qu'il a rencontré le plus d'obstacles à surmonter que Raphaël s'est élevé le plus haut dans son art ? et ne serait-ce pas faire injure au génie que d'admettre que, en lui assignant une mission morale et sociale, on puisse mettre un obstacle à son développement ? C'est le contraire qui est vrai : et je suis sur ce point d'accord avec deux hommes dont l'opinion est à considérer : Avec M. Delaborde quand il dit : « En appliquant son art à l'industrie humaine, l'artiste, loin d'abaisser sa mission, la grandit. »

Et avec le savant Littré, dont voici les propres paroles : « La devise de l'art pour l'art est l'expression désespérée de natures artistes qui n'entendent plus l'écho leur répondre. »

J'ai montré quelle était la raison d'être de l'art, quelle était son essence, sa véritable fonction.

Disons que l'organisation nouvelle de nos écoles prouve non moins péremptoirement que l'État a entrevu que l'art pour l'art ne donnerait jamais les résultats espérés.

Qu'attend-il donc pour agir ? S'arrêter en si bon chemin, ne pas donner à l'enseignement nouveau toutes les conséquences qu'on est en droit d'en attendre, serait un crime de lèse-nation.

Couronner l'œuvre si bien commencée s'impose donc.

Les artistes, depuis quelques années, ont prouvé que, tout en cultivant l'art pour l'art, en produisant des œuvres fort aimables, ils s'entendaient très bien à gérer leurs intérêts.

Nul moment ne serait donc plus propice pour leur dire : « Les portes de nos écoles et de nos musées vous resteront ouvertes à tous et vous pourrez en user à votre convenance; liberté complète vous sera laissée désormais; le Gouvernement vous a suivi longtemps avec le plus vif intérêt, et il ne le regrette pas, puisqu'il a aidé vos talents à éclore; mais il a compris qu'il y avait mieux à faire.

« Perdre sa suprématie artistique menacée et que vous ne savez pas défendre serait l'anéantissement de la France; c'est à la maintenir que vont tendre désormais tous nos efforts; et c'est à ce but, qui nous touche particulièrement tous, que les sommes affectées aux Beaux-Arts seront, à partir de ce jour, employées.

« L'éducation publique est à faire, et ce n'est pas peu de chose; nous avons des monuments à construire et à décorer, nos manufactures à entretenir, à accroître et à faire prospérer de façon qu'elles puissent servir d'exemple à l'industrie; nous avons des fêtes à organiser et même des encouragements à donner aux artistes qui voudront nous venir en aide dans la voie nouvelle que nous allons inaugurer.

« Organisez-vous à votre aise, messieurs; nous, Gouvernement, dont le devoir est d'être à tous et non à quelques-uns, nous sommes disposés à admettre désormais, dans les expositions que nous comptons faire, toutes les manifestations de l'art, quelles qu'elles soient, manifestations qui seront soumises à des jurés compétents et récompensées suivant leur mérite. »

Ces expositions, suffisamment éloignées pour donner aux artistes le temps de mûrir leur œuvre, seront partielles ou générales, suivant ce que l'expérience nous dictera.

Ainsi cesserait, soyez-en persuadés, messieurs, ce préjugé qui a été si funeste et à l'art et à nos industries artistiques, en même temps que cesserait cette injustice criante, qui a duré trop longtemps, de ne favoriser que certains artistes et de laisser de côté certains autres dont les œuvres ne sont pas moins estimables pour être plus utiles à la nation.

Est-ce à dire que l'incarnation du beau sera moins recherchée, que la poursuite de l'idéal sera moins vive? Non, assurément, car c'est un besoin qui s'impose à certaines âmes. Ouvrir à ces privilégiés le champ si vaste de l'art décoratif, en prolonger indéfiniment les horizons, en exalter la puissance, ne sera-ce pas, au contraire, seconder leur imagination et susciter les occasions de déployer leur génie?

Raphaël fut-il moins sublime dans ses cartons destinés à être reproduits en tapisserie?

Mantegna fut-il moins admirable dans cette série de cartons qu'il a faits pour le même but et auxquels il a consacré plusieurs années? ne les considérait-il pas lui-même comme son œuvre la plus aimée et l'une des plus importantes?

Ghiberti ne poursuivait-il pas l'idéal et n'en a-t-il pas donné la preuve dans ses portes du baptistère de Florence? Lucca della Robbia, dans ses faïences, etc.?

Et parmi les artistes français, nos contemporains, Rude et Etex furent-ils inférieurs à eux-mêmes lorsqu'ils exécutèrent leurs splendides bas-reliefs de l'Arc de l'Étoile? Pensez-vous que le peintre Delacroix se soit amoindri par son plafond de la galerie d'Apollon, Flandrin par ses peintures de Saint-Germain-des-Prés, Baudry par sa décoration de l'Opéra, Lehmann par celle du palais du Luxembourg, Léon Cogniet par ses panneaux de l'Hôtel de Ville? Barye, dont la plupart des travaux étaient destinés à diverses industries, n'est-il pas considéré comme un de nos plus grands sculpteurs?

La plus belle fontaine de Paris, je parle de celle de la place Louvois, n'est-elle pas l'œuvre du sculpteur Klagmann? Le dessinateur Liénard n'est-il pas l'auteur des splendides grilles du parc Monceau?

J'en pourrais citer bien d'autres.

Ainsi cesserait cet assaut du Salon, qui a cet inconvénient particulièrement grave, qu'il détourne toute la jeunesse des études sérieuses et nécessaires, et qui, se répétant chaque année, entretient d'espérances folles nos jeunes artistes; je dis folles, car, parmi les aspirants, combien peu d'élus! Et alors que faire? Pendant cette poursuite d'un succès au Salon, tant qu'a duré l'espérance, ces aspirants se sont de plus en plus écartés des études qui conduisent à l'art décoratif, à l'art appliqué à l'industrie, ou ils auraient pu rendre des services; ils s'en

sont écartés, dis-je, d'autant plus qu'ils professaient pour l'art utile un certain mépris, et ils se sont rendus ainsi de plus en plus incapables d'être utiles à eux-mêmes et au pays.

Conséquences incalculables.

Autrefois, messieurs, les artistes possédaient un métier; ils ne faisaient pas de la peinture leur gagne-pain exclusif comme aujourd'hui; ils étaient ou sculpteurs, ou architectes, ou orfèvres, ou émailleurs, ou ciseleurs, ou mosaïstes, etc., ce qui ne les a pas empêchés de devenir des peintres de mérite et de s'élever dans le beau, dans l'idéal, autant, sinon plus, que les adeptes si déterminés et si exclusifs de l'art pour lui seul.

Et voyez-vous jusqu'où nous a conduits ce fatal préjugé et l'éducation qui en a été la conséquence : c'est qu'il a bien fallu prendre parmi ces artistes dévoyés les professeurs qui devaient guider la jeunesse; étonnez-vous donc si nos écoles ont continué les mêmes errements.

S'il est difficile d'enseigner ce qu'on ignore, l'est-il moins d'inculquer à la jeunesse l'amour de ce qu'on a toujours dédaigné? — Tel père, tel fils.

Nos écoles spéciales même, celles créées en vue d'une industrie locale, ne forment plus de dessinateurs.

Depuis l'obligation du certificat d'aptitude, le nombre des professeurs incapables a diminué; mais, parmi ces professeurs, combien sont imbus des mêmes idées!

Aussi l'entrain est-il resté tel du côté de l'art dit pur, je veux dire du Salon, et jusqu'ici rien n'a pu rompre le courant.

Nos écoles, comme ci-devant, sont abandonnées, et le Salon non moins couru.

Qui donc voudrait se plier aujourd'hui aux exigences de la fabrication?

Qui se soucie de la convenance des diverses appropriations de l'art aux matières qui devront être employées, aux objets qui devront en porter l'empreinte?

L'anarchie est complète; chaque industrie, par suite de cette insouciance, perd fatalement le caractère artistique qui lui est propre.

S'agit-il de décoration d'un plafond, par exemple? Le peintre fait son travail chez lui, se contentant des dimensions qui lui sont indiquées par l'architecte; et il est arrivé ceci, il y a quelques années : c'est qu'un plafond exposé au Salon, œuvre d'un artiste d'un talent reconnu, n'a pu être mis en place, la toile se trouvant de 60 centimètres trop grande tout autour.

Du caractère de l'architecture, de la décoration sculpturale et picturale au milieu de laquelle son travail serait placé, n'est-on pas en droit de croire que ce peintre n'a naturellement pas pris le moindre souci?

J'ignore si la somme a été touchée; ce que je sais, c'est que la peinture attend, sur son rouleau, qu'une salle lui soit construite *ad hoc*.

S'agit-il de peintures pour tapisserie, pour faïences, porcelaines, soieries, etc.?

A quoi bon s'enquérir des moyens dont ces industries disposent? Chacun fait sa petite besogne à son aise et comme il l'entend. Et il en est de même pour toute industrie artistique quelconque; on fait précisément fi de la qualité décorative qui est la plus indispensable, et qui en somme prouve l'artiste, c'est-à-dire la parfaite convenance de la forme, de la couleur, des moyens d'exécution propres à l'objet à décorer.

Un travail fait avec si peu de conscience, si peu d'amour, si peu de respect de soi-même, ne saurait être considéré comme une œuvre d'art; et si cela doit durer ainsi, comment nos industries pourront-elles se relever?

Il est urgent, messieurs, de réagir et de restituer à l'art utile et le prestige dont il a joui si longtemps, et la considération qui lui est due.

Deux sociétés représentent actuellement les diverses manifestations de l'Art, la *Société des Artistes français*, l'*Union centrale des Arts décoratifs*.

COMPOSITIONS DÉCORATIVES (XIXe SIÈCLE)

Ch. Delagrave, Éditeur, Paris. Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

DESSINS DE DÉCORATION, par Carrier-Belleuse

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Toutes deux ont le même objectif, toutes deux sont à la recherche du beau, de l'idéal. L'une étudie la nature dans son milieu, dans ses effets les plus réels et les plus intimes, n'ayant pour ainsi dire d'autre pensée, d'autre préoccupation que de les saisir de plus près : *impressionner le public par le rendu de l'effet*, tel est aujourd'hui son critérium.

L'autre étudie la nature surtout dans la structure tant générale que particulière : *chercher le caractère* est son devoir, *simplifier* est sa loi. Sa mission n'est pas d'imiter la nature, mais de l'interpréter en raison des exigences décoratives, qui sont multiples : exigences de place, de lieu, de coloration, mais encore des exigences des matières employées et aussi de l'application et de la fabrication.

De plus autorisés que moi au point de vue esthétique vous diront le plus ou moins de mérite attaché à la poursuite de ces deux choses : *imitation*, *interprétation*.

Je constate simplement ceci : c'est que, des deux côtés, de grands efforts ont été faits, et que des travaux admirables en sont sortis.

Il serait donc de toute justice que désormais les uns et les autres fussent compris dans la répartition des générosités du gouvernement; il serait de toute justice que toutes ces œuvres marquées du sceau du génie, *lors même qu'elles seraient entachées d'utilité*, ne soient plus exclues des expositions de l'État, et que le degré de talent que chacune de ces œuvres comporterait, soit reconnu publiquement et récompensé suivant les mérites.

Soit que les travaux de décoration manquent, soit que l'État ou les particuliers ne puissent y consacrer les sommes nécessaires, nos grands artistes subissent les enchaînements du our. Ils savent toutefois que l'Art décoratif est le but suprême de l'Art, et ils y reviendront naturellement.

Mais ou cette mesure sera particulièrement efficace, c'est en attirant à l'Art, décoratif les quinze ou vingt mille artistes qui, inutiles actuellement dans la voie où ils sont entrés et trouvant, dans les mille et un éléments dont l'Art décoratif se compose, celui ou ceux qui se présenteraient le mieux à leur tempérament, à leurs goûts et à leurs études, viendraient alors utilement pour eux, et fructueusement pour la nation, coopérer à sa réhabilitation dans cet art, qui depuis plusieurs siècles constitue notre supériorité sans conteste et dont la perte serait plus funeste encore pour le pays que la perte de nos deux *provinces*.

Bienfait dont la portée serait immense; car, outre que vous rendriez à l'art décoratif cette multitude de mains habiles qui lui seraient précieuses, vous auriez à nouveau, par ce grand acte de justice et de vérité, reconstitué l'unité dans l'art, d'abord en prouvant à tous que l'art non seulement ne perd rien de sa noble mission ni de son haut caractère quand il s'applique à des objets utiles, mais encore que sa mission est alors pour ainsi dire plus complète et plus morale, puisqu'en mettant l'art à la portée de tous il active le progrès général et aide ainsi à la civilisation.

A toutes les raisons que je viens de vous soumettre pour motiver mon choix de titre d'art décoratif pour nos écoles, j'ajoute celle-ci : Les beaux-arts ne se composent pas seulement de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, mais encore de la musique et de la poésie, qui n'y sont pas enseignées.

Ce titre de beaux-arts qui leur est appliqué ne s'explique donc que par l'usage.

Art décoratif est la dénomination vraie, attendu qu'elle explique en même temps la fonction générale de l'art et l'enseignement qui est donné dans nos écoles.

Il a, de plus, ce bon côté pour les familles : c'est qu'elles savent que leurs enfants n'y apprendront pas seulement à barbouiller une toile, comme elles disent, mais encore qu'ils y apprendront un métier par lequel, devenus hommes, ils sauront se rendre utiles et trouver à se suffire.

CHABAL-DUSSURGEY.

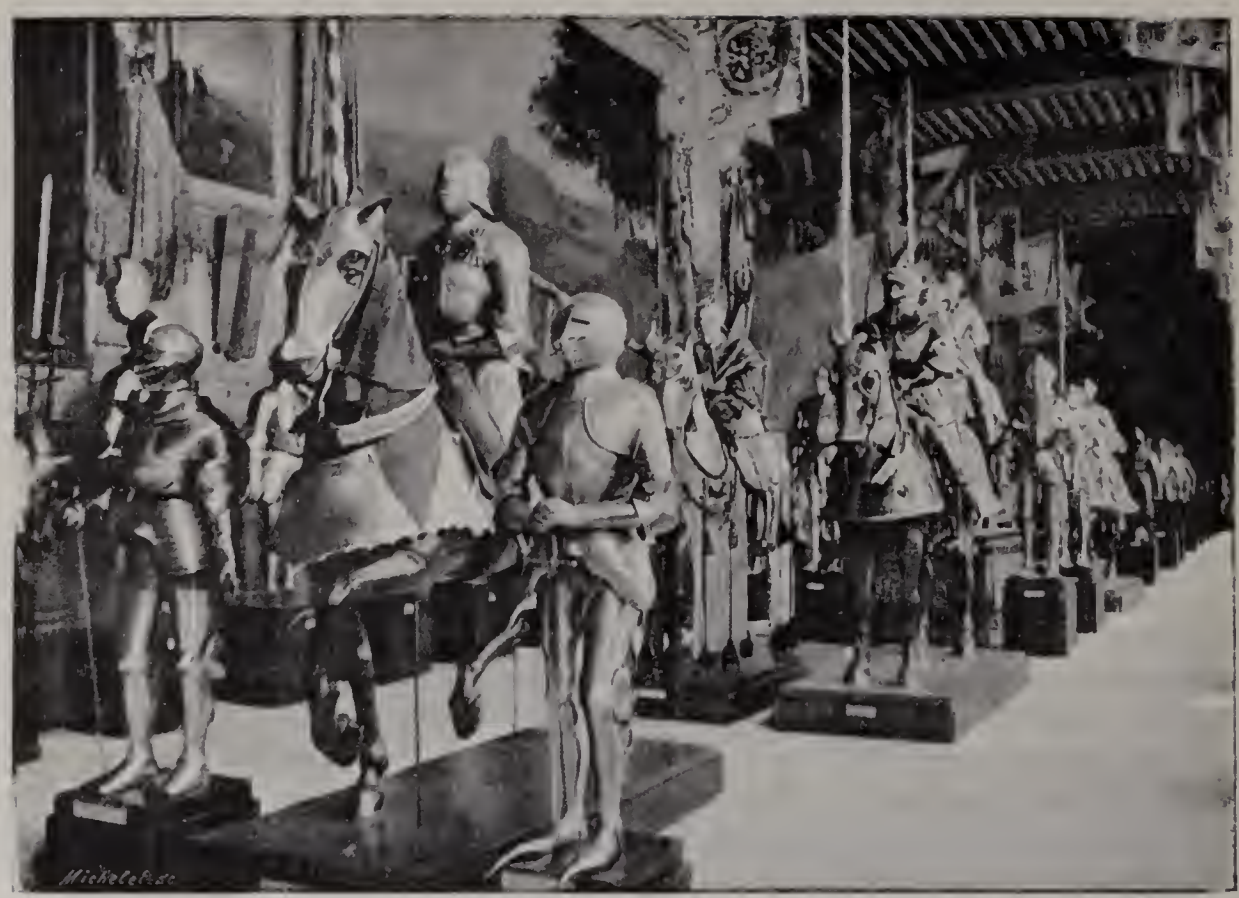


Fig. 1. — La salle des armures au Musée d'artillerie de Paris.

L'ART DANS L'ARMURE ET DANS LES ARMES

I. — Comment il a pris naissance.

Un des hommes les plus compétents en ces matières vient d'appeler récemment l'attention sur l'histoire de l'armurerie, qui représentait un art autrefois si florissant, aujourd'hui à peu près disparu.

Cet ami des arts sous toutes leurs formes, regrettant de voir celui-ci se perdre, se demande si l'on ne pourrait pas chercher à le tirer de cet oubli.

L'industrie séculaire des armes, si intimement liée à la vie de l'homme chez tous les peuples conquérants, produisait jadis des chefs-d'œuvre où la sculpture, la ciselure, l'incrustation d'or et d'argent, d'après des modèles composés par les maîtres et souvent exécutés par eux, atteignaient le plus haut degré dans ce genre. Quiconque a visité le musée des Invalides, celui de Dresde, la Tour de Londres ou l'Armeria real de Madrid, pour ne citer que ceux-là, a pu se rendre aisément compte du grand rôle que jouait l'art de l'armurerie et comme sa disparition laisse une place vide dans le domaine artistique quand on voit jusqu'ou s'est élevée jadis la splendeur artistique du harnais de guerre chez les hommes qui portaient au côté la rapière, la flamberge ou l'espadon.

Aussi, avant d'aborder ce sujet, avons-nous eu soin de faire reproduire, grâce à l'obligeance de l'administration, quelques-unes des plus belles pièces et des plus célèbres panoplies de notre musée d'Artillerie que l'on va voir figurer dans cette étude, dont elles formeront le principal intérêt. Car notre beau musée des Invalides, auquel viennent de faire retour les collections de l'Empereur placées au château de Pierrefonds, ainsi que les

armures royales transportées précédemment au Louvre dans le musée des Souverains [1], ce musée enrichi par tant de dons divers et que complète, au point de vue rudimentaire et esthétique à la fois, la reconstitution historique des costumes de guerre depuis les premiers âges, exécutés sous les ordres du colonel Leclerc, ce musée national présente un ensemble admirable, où il nous a été donné de puiser les plus précieux documents.

Il existe également encore quelques cabinets d'armes bien connus, que l'État fera sans doute bien de ne pas laisser se disperser ou passer à l'étranger, comme le fait s'est déjà produit en maintes occasions.

Depuis un siècle au moins, on ne fabrique plus d'armes artistiques; avec le déclin de cet art s'est dispersée cette souche de maîtres ouvriers qui forgeaient et repoussaient si bien le métal en s'inspirant de leurs aînés, dont les œuvres remarquables servent aujourd'hui de sujets d'étude à nos peintres dans les galeries de notre musée. Aussi n'est-il pas sans intérêt d'examiner s'il n'y aurait pas une tentative à faire pour empêcher cet art de disparaître complètement. Ce but, c'est évident, paraît fort difficile à atteindre, étant données les causes qui ont amené l'abandon de l'armure d'abord et puis la disparition du luxe dans les armes depuis la Révolution française, comme nous allons nous en rendre compte. Néanmoins ne pourrait-on pas chercher à préserver cet art d'une éclipse totale? ne pourrait-on pas lui conserver une école fondée sur la tradition, ne fût-ce bien entendu que dans la mesure susceptible de s'allier avec les idées modernes? Peut-être serait-ce à étudier, et c'est un essai dans ce sens que nous allons envisager.

Mais nous croyons qu'auparavant il ne sera pas inopportun de consacrer à l'armure un aperçu rapide de ses principales phases depuis sa naissance jusqu'à l'époque où l'art s'est manifesté en France; c'est à ce moment que nous suivrons son développement, l'époque de son apogée et les causes de sa disparition. Or chez nous l'histoire du grand art dans l'armure se trouve circonscrite dans un espace de temps très limité, par rapport à ses origines. Cette période relativement courte n'a pas duré deux cents ans : née vers la fin du XVe siècle, la beauté de l'armure avait fini d'exister avant la moitié du XVIIe siècle.

Pour nous baser sur les données fondamentales de l'archéologie qui nous prouvent qu'il en fut ainsi, et qu'avant cette époque les armes et l'armure n'avaient qu'un objectif purement offensif et défensif, bien incomplet d'ailleurs, même dans cet ordre, nous allons passer très rapidement, pour entrer le moins possible dans le domaine de la compilation, une revue des principaux costumes de guerre de tous les âges connus, avant d'arriver au siècle où ils régnèrent dans toute leur magnificence.

Depuis les temps les plus reculés, si l'art était absent, du moins l'homme s'ingéniait à dépenser toute son industrie dans la façon de fabriquer ses armes, comme des attributs inséparables de sa personne, vivant et mourant souvent avec elles, dans elles ou sur elles, comme le démontre, pour l'époque mérovingienne, par exemple, le résultat des fouilles exécutées dans les cimetières.

Même aux époques préhistoriques, sous l'*âge de la pierre*, quand l'homme n'avait sans doute pour toute défense contre les fauves qu'une peau de bête et des armes en silex, taillées par éclats d'abord et puis en pierres lissées et polies, il savait habilement, sans l'aide d'aucun instrument, façonner le galet en forme de hache, de lance et de couteau. On prétend qu'on a retrouvé quelques-unes de ces armes représentant l'image du mastodonte. Sous l'*âge de bronze* des peuples barbares, qui date dans les Gaules jusqu'à la conquête romaine, il y a de belles armes gauloises, britanniques et scandinaves, qui s'inspi-

1. Il reste encore au Louvre dans la galerie d'Apollon l'épée et les éperons de Charlemagne, une belle armure de Henri II, un casque et un bouclier sur fond or ayant appartenu à Charles IX.

rent de l'art grec et étrusque. En effet c'est surtout en Grèce, chez ce peuple essentiellement artiste, que s'est révélé dans ces temps-là cet art dans tout l'éclat de sa plus haute expression; c'est cette antique civilisation qui, précédant la nôtre de si loin, fit rayonner ce règne précurseur de l'art dans les armes trois mille ans avant sa réapparition chez nous avec le XVIe siècle. En effet, au temps du siège de Troie, les armes brillaient d'un éclat légendaire, puisqu'Homère dans ses chants de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* vante souvent le beau casque d'Achille à la crinière dorée, sa longue épée suspendue à son baudrier d'argent, ses cnémides et son armure attachées par des agrafes en or. Il est vrai, nous devons le reconnaître, que ces belles armes avaient été forgées par Vulcain, sur la demande de Thétis, comme nous l'apprend le poète grec; mais, chez les mortels également, les forgerons de cette époque savaient ciseler et repousser admirablement le bronze, comme le prouve ce superbe casque grec du musée de Mayence surmonté d'antennes et d'un porte-cimier richement repoussé qui représente deux taureaux combattant. Un moulage de notre musée d'Artillerie nous montre un remarquable bouclier en bronze trouvé dans une sépulture étrusque. Il est d'une grande perfection de travail, et le style de l'ornementation se rapproche de l'art assyrien.

Fig. 2. — Guerrier mérovingien au Ve siècle.

Les médailles peuvent fournir à cet égard des documents analogues à ceux des monuments anciens.

C'est dix-huit siècles qu'il faudra laisser passer pour voir revenir cet art avec la Renaissance.

Sous l'*âge* dit *de fer*, qui peut s'étendre, dans le moyen âge, jusqu'à la fin du Ve siècle, quand survint la chute de l'empire d'Occident en 475, l'arme est devenue plus grossière, mais en même temps plus propre à la guerre; aussi tous les peuples qui sont encore réduits aux armes tranchantes en cuivre sont-ils soumis par les Romains, les Francs, les Saxons et les Burgondes.

Pendant l'époque mérovingienne, l'armement est retourné à l'état tout à fait primitif au point de vue de l'art. Plus meurtrières que celles de l'antiquité, les armes sont absolument dénuées de tout ornement; elles n'ont aucun rapport avec celles des peuples anciens de l'Europe, Grecs, Romains et Étrusques, ni avec celles des peuples de l'Orient, les Égyptiens, les Perses et les Assyriens. Rien de plus grossier que les couteaux d'armes à un seul tranchant, appelés scramasax, les fers d'augon et de framée burgonde, la francisque pesante, cette large hache dont se servit Clovis pour tuer le soldat dans l'affaire du vase de Soissons, et que les semispata franques ou ces longues épées germaniques à fourreau de bois.

Pour armes défensives, le guerrier n'a qu'un bouclier en bois recouvert de peau à l'ombilic en fer. Quel retour aux premiers âges quand on songe que huit siècles auparavant le corps des vétérans d'Alexandre le Grand portait des boucliers argentés!

Quant à son costume, le Franc n'avait pour toute armure que des vêtements collants serrés à la hauteur des reins par un ceinturon de cuir qui retenait sa francisque, son scramasax, ses ciseaux et son peigne. En fait de casque, on n'en trouve pas de vestige; pour toute défense de la tête, il n'a que ses cheveux tressés en longues nattes sur le front et

L'ART DANS LES ARMES

Ch. Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J. Royer, Nancy.

ARMURE DE LA FIN DU XVIE SIÈCLE

Collection du Musée d'Artillerie de Paris

retombant sur les deux côtés du visage. Ils sont teints en rouge vif comme ses longues moustaches; le derrière de la tête est rasé.

« Ainsi se présenta dans le monde, au milieu des ruines encore élégantes de la société gallo-romaine, le guerrier franc-salien, fils de Mérovée, le compagnon de Clovis, le nouveau et le dernier conquérant des Gaules », comme dit l'éminent M. Penguilly l'Haridon, l'ancien conservateur du musée d'Artillerie.

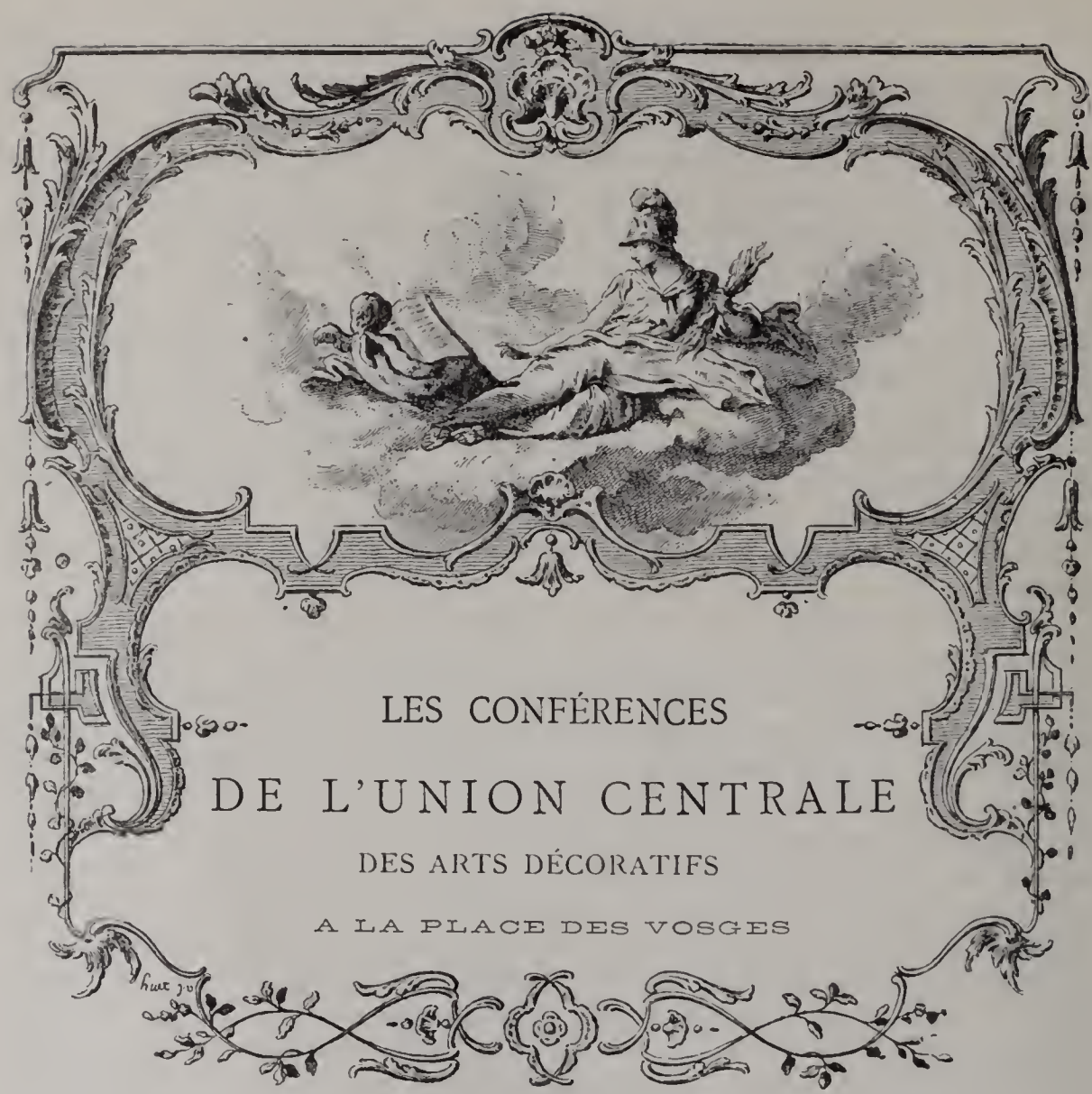
Le guerrier franc tient tellement à ses armes qu'il ne s'en sépare jamais, même après sa mort. Il les conservera jusque dans son tombeau. En effet de récentes fouilles pratiquées en Normandie montrent que les armes du guerrier mérovingien le suivaient dans sa sépulture. Les Francs inhumaient leurs morts tout vêtus et tout armés. Voici quelle est la place de leurs armes, trouvées près de leurs squelettes : à la droite du guerrier est sa longue framée, à ses pieds sa francisque; à sa gauche son épée, quand c'est un chef; à la hauteur de la ceinture se trouve le scramasax.

Le bouclier à large umbo de fer repose sur sa poitrine ou bien il soutient la tête du guerrier.

A partir de cette époque, une obscurité profonde règne pendant plusieurs siècles du moyen âge chrétien, sans que l'archéologie ait pu combler encore cette lacune. Jusqu'ici les recherches ne s'appuyaient souvent que sur de simples hypothèses, mais à cette époque de l'histoire on ne trouve même plus aucun indice; le seul document qui existe jusqu'au xe siècle est la miniature manuscrite de la bible de Charles le Chauve (840-877), dont l'exactitude est même controversée; car elle représente le roi entouré d'une garde prétorienne dont le costume est encore, à peu de chose près, le costume romain. Tout ce qu'on peut conclure, c'est que le guerrier passait sa vie sous les armes, durant ces siècles où avaient lieu les luttes épiques de Frédégonde et de Brunehaut, ou se succédaient, après les rois fainéants, les guerres contre les Sarrasins, la soumission des barbares, de Witikind, des Lombards et des Avares; et puis c'étaient les conflits des provinces rivales, la féodalité entretenant les querelles des seigneurs avec leurs suzerains et leurs vassaux, en attendant l'avènement de la chevalerie avec ses tournois et ses joutes; c'était enfin la grande épopée guerrière d'un roi conquérant comme Charlemagne et de paladins héroïques comme Roland. Pourtant les rares pièces d'armes qui restent de cette époque sont la francisque et l'épée de Chilpéric; il y a aussi les éperons de Charlemagne, ainsi que son épée, dont la large lame mesure 90 centimètres de longueur et dont la poignée est en or repoussé.

C'est seulement à partir du xe siècle qu'on peut suivre pas à pas et désormais sans interruption, grâce à des documents authentiques, la lente transformation des armes défensives dont la progression va toujours au-devant de celle des armes offensives de taille et d'estoc. L'armure du chevalier va se perfectionner graduellement. C'est principalement à la célèbre Tapisserie de Bayeux, exécutée après la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant, que nous devons la plupart des renseignements certains fournis sur le costume de l'homme de guerre à partir de cette époque. Nous verrons toutes ses phases, ses progrès constants, comment enfin cet armement, si sommaire d'abord, est arrivé peu à peu jusqu'à l'armure complète en métal, admirablement disposée pour servir au burin et au ciseau des artistes, précisément à la date où viendra la renaissance de l'art.

(*A suivre.*) MAURICE LIPPMANN.



LA GALVANOPLASTIE

Par M. Henri BOUILHET

(*Suite et fin* [1]).

—

Le dépôt du cuivre galvanique fut, à l'origine, surtout employé à la production de bas-reliefs : ses applications à la gravure et à la typographie sont nombreuses; elles sont toutes faciles à produire dans l'appareil simple que je vous ai mentionné. Mais si la galvanoplastie s'était bornée à la reproduction des bas-reliefs, son action eût été relativement restreinte; il fallait, si elle voulait rivaliser avec la fonte, pouvoir produire aussi un objet en ronde bosse.

Bien des tours de main furent employés : le plus pratique a consisté pendant longtemps à faire des coquilles que l'on réunissait ensuite par la soudure. La difficulté était grande, vous le pensez bien, et les praticiens qui s'en occupaient devaient faire preuve d'une grande habileté.

On a bien essayé de faire la soudure dans le bain galvanoplastique lui-même, en réunissant les deux moitiés d'un moule et en opérant le dépôt dans l'intérieur du moule, mais il fallait y faire arriver le courant. Pour cela, on découpait dans une lame de cuivre une

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs, Vienne*, VIIe année, pages 294 et 381.

silhouette grossière de l'objet à reproduire, qui, reliée au pôle positif, servait d'anode et déterminait la décomposition de la solution saline. Mais cette silhouette se dissolvait peu à peu sous l'influence du courant, et, la plupart du temps, l'opération était arrêtée avant son terme par la disparition de l'anode soluble.

Tous ces sacrifices n'eurent donc qu'un succès restreint, lorsque, vers 1858, M. Lenoir, l'inventeur de la machine à gaz, eut l'heureuse idée de substituer à l'anode soluble un anode insoluble en fil de platine, qui, n'étant pas comme le cuivre par le transport de l'oxygène et de l'acide sulfurique au pôle positif, maintenait intacte l'énergie du courant galvanique et la constance de l'opération.

Voici comment il opérait :

Il construisait, à grand renfort de patience et de dextérité, une carcasse en fils de platine qui épousait les formes les plus variées de la pièce à reproduire. C'était une sorte d'armature intérieure qu'il formait ainsi. Les fils intérieurs étaient réunis ensemble et passaient par un petit tube de verre, de manière à être isolés du moule en gutta. Dans ce procédé, il fallait, et il faut encore dans celui que nous allons indiquer, avoir soin de laisser un orifice à la partie supérieure, afin de faire échapper le gaz oxygène qui se dégage autour du fil de platine, et un autre à la partie inférieure, afin de permettre le renouvellement du liquide, qui, sans cela, serait bien vite épuisé. Le moule fermé, et ainsi disposé, était placé au pôle négatif de la pile dans un appareil composé, et les fils de platine mis en rapport avec le pôle positif.

Mais ce procédé, si intéressant au point de vue de la pratique, puisqu'il permettait de faire d'une seule pièce un objet de ronde bosse dans un bain galvanique, comme un fondeur coule un objet de ronde bosse dans un moule en sable, avait cependant un inconvénient au point de vue de l'économie.

Pour faire un buste comme celui que je vous montre et qui, lorsqu'il sera fini, pèsera 150 grammes, il faut employer 100 à 120 grammes de platine pour former la petite carcasse intérieure destinée à servir d'anode.

Il était donc impossible, avec un anode en platine, de produire économiquement le résultat que l'on cherchait, puisqu'il fallait immobiliser 120 francs de platine (le platine valant un franc le gramme) pour produire un buste qui vaudra 20 francs ou 25 francs. C'était la condamnation du procédé. On pouvait peut-être en faire l'application à de petits objets; mais, lorsqu'on se trouvait en présence de grandes statues comme celles que nous avons exécutées pour l'Opéra, qui ont 5 mètres de hauteur, ou comme celle de N.-D. de la Garde à Marseille, qui a 9 mètres de hauteur, on n'aurait jamais osé immobiliser la quantité nécessaire de platine. Il fallait songer à trouver autre chose.

A cette époque, M. Gaston Planté, dont le nom est devenu célèbre dans la science par ses expériences sur les accumulateurs d'électricité, s'occupait des courants secondaires et avait construit une pile dite de « polarisation » dans laquelle le plomb était substitué au platine.

Il avait constaté que le plomb se comportait, au point de vue électro-chimique, comme le platine, c'est-à-dire qu'il avait la propriété de ne pas s'altérer d'une manière sensible au pôle positif de la pile. Le plomb se couvre en effet d'une légère couche d'oxyde, qui peut augmenter, mais ne détruit pas le métal qui reste protégé contre toute action ultérieure. M. Planté nous conseilla de substituer le plomb au platine, et le succès réalisa toutes nos espérances.

Nous avons en effet trouvé dans cette substitution tous les avantages que nous avions avec le platine et sans aucun de ses inconvénients : la malléabilité du métal, l'inaltérabilité dans le bain et la modicité du prix de la matière.

On comprend en effet combien il est facile de faire avec ce métal des maquettes grossières de l'objet à reproduire ; ces maquettes, véritables noyaux de fondeur, faites avec du plomb laminé et percé de trous, afin de permettre la circulation du liquide, sont placées dans l'intérieur du moule et maintenues à distances égales et régulières par des supports isolés. Cette méthode donne une très grande régularité dans le dépôt, car chaque point de l'épreuve est toujours à une distance constante du noyau conducteur. Les lames de plomb sont réunies au pôle positif de la même manière que les fils de platine dans le procédé Lenoir. Le plomb se couvre d'une légère couche d'oxyde, devient le siège d'un dégagement de gaz oxygène et ne s'attaque plus.

Ce procédé s'est généralisé depuis qu'il est tombé dans le domaine public, et il n'est pas

Bénitier portatif avec aspersoir, travail italien du XVIIe siècle.
Musée du Louvre, n° 955, série D, galerie d'Apollon.

un galvanoplaste aujourd'hui qui ne l'emploie pour produire les œuvres en ronde bosse les plus variées et les plus difficiles.

Nous voici en possession d'une méthode parfaite qui permet de donner au cuivre déposé galvaniquement toutes les formes les plus compliquées.

Mais il faut le moule et l'obtenir le plus parfait possible, car tel est le moule, telle est la reproduction.

Comme je vous l'ai dit, de toutes les matières plastiques essayées et employées, plâtre, soufre, stéarine, caoutchouc dissous, gélatine, gutta-percha, c'est cette dernière qui est la seule employée, parce qu'elle répond à tous les besoins et satisfait les exigences les plus difficiles.

Trophées d'armes du Salon de la guerre, château de Versailles.

Il y a trois procédés pour obtenir les moules en gutta; tous ont le même point de départ : c'est le ramollissement par la chaleur, auquel on ajoute une compression obtenue, soit par une pression mécanique, soit par une pression manuelle, et enfin, lorsqu'on arrive à la fusion de la gutta, le procédé par voie de coulage.

La pression mécanique s'effectue au moyen d'une presse à vis mise en mouvement par un volant ou par un levier qu'on fait marcher à la main.

Lorsque la gutta, qu'on a plongée dans l'eau chaude à la température de 60 à 70°, est suffisamment ramollie, on l'applique à la surface d'un objet comme celui-ci, placé dans une portée et enchâssé dans un cadre métallique avec une contre-pièce qui affecte la forme grossière de l'objet à mouler, qui est en dessous. On comprime fortement la gutta sur la pièce en cuivre qui sert de modèle, et on la laisse à la surface jusqu'à son refroidissement presque complet.

Lorsqu'elle est suffisamment refroidie, la gutta conserve encore une élasticité relative, qui permet d'enlever de la surface de l'objet en métal un moule en creux qui reproduit fidèlement toutes les finesses et les détails du modèle.

Lorsque l'objet est en ronde bosse, on fait un second moulage sur la partie du modèle placée en dessous, et la réunion des deux moitiés du moule constituant l'objet complet s'opère par des points de repère qu'on a primitivement ménagés.

Tel est le moulage par pression mécanique, qui suffit pour la plupart des opérations courantes de la reproduction galvanoplastique sur des modèles en métal.

Lorsque le modèle, au lieu d'être en cuivre, comme l'objet que je vous présente, est en plâtre, on ne peut pas comprimer la gutta à sa surface, au moyen d'une pression mécanique, parce qu'on risquerait de le briser. Alors on emploie la pression manuelle. Cette pression ne peut se faire qu'à la condition que la gutta soit ramollie plus complètement qu'on ne le fait pour la pression mécanique. Au lieu de la ramollir dans l'eau bouillante à 60 ou 70°, on la chauffe à feu nu dans une marmite en fonte, et on la ramollit presque jusqu'à son point de fusion. En cet état, la gutta-percha peut être prise avec une spatule et mise à la surface de l'objet en plâtre sur lequel on veut obtenir un moule. Il suffit, pour que l'ouvrier puisse achever son moule, de presser la gutta avec la main; mais, comme la gutta atteint une température de 100°, il faut avoir la précaution de n'agir qu'après avoir trempé de temps en temps la main dans l'eau froide, et d'appliquer progressivement la gutta sur l'objet à mouler, en chassant l'air devant soi.

Ces deux procédés sont très simples, très faciles et servent depuis longtemps dans l'industrie, où ils sont employés presque exclusivement.

Dans ces derniers temps, M. Pellecat, conseiller à la Cour d'appel de Rouen, qui s'occupe de galvanoplastie comme amateur, utilisait ses loisirs à faire des moulages pour ses amis ou pour lui-même. Il n'avait pas à sa disposition les presses dont on se sert dans l'industrie, et il chercha à employer la gutta d'une manière plus en rapport avec les moyens dont peut disposer un amateur. Il eut l'idée de pousser plus loin la température et fit fondre cette matière jusqu'à la rendre tout à fait liquide. Les premiers moules qu'il obtint, il les fit avec de la gutta ainsi fondue, en la coulant sur l'objet à reproduire, comme on coule du plâtre gâché ou de la gélatine dissoute dans l'eau chaude. Avec cette gutta ainsi préparée, il obtint sans aucune pression les plus grandes finesses, en la coulant sur des objets en métal ou des objets en plâtre. Ce succès l'encouragea et il se demanda s'il n'était pas possible de faire plus encore.

M. Pellecat se disait : « Lorsqu'un sculpteur fait le modèle d'un objet qui doit être plus tard en plâtre, en marbre ou en bronze, il commence par modeler en terre l'objet qu'il veut obtenir. Lorsque le modèle est fait, il est obligé de le mouler en plâtre, puis, dans

ce creux, de couler une épreuve en plâtre, sur laquelle il faudra ensuite refaire un nouveau moulage, en sable, s'il veut obtenir une fonte, en gutta, s'il veut obtenir un dépôt galvanoplastique. »

M. Pellecat s'est demandé si son procédé ne lui permettrait pas de supprimer cette opération, et s'il ne pourrait pas faire directement sur le modèle en terre du sculpteur ce qui réussissait si bien sur le métal et sur le plâtre.

Il essaya et il réussit.

C'était audacieux, car, si l'on n'avait pas une épreuve qui restât comme type pour recommencer l'opération dans le cas où l'on aurait manqué la première, on jouait gros jeu, et c'était un travail tout à fait perdu pour l'artiste, qui avait consacré souvent un temps considérable à son œuvre.

M. Pellecat essaya d'abord sur des objets de peu d'importance, puis il fit modeler une guirlande de fleurs, et n'hésita pas à demander au sculpteur de ne point craindre d'exagérer les difficultés et de faire des fleurs très fouillées, avec des dessous, des reliefs saillants, des creux profonds. Il réussit encore. Encouragé par le succès, il fit faire par des artistes de talent les médaillons de ses collègues de la Cour d'Appel. Il est même parvenu, avec les faibles ressources dont dispose un amateur, à édifier en galvanoplastie toute la décoration d'une cheminée monumentale, moulée directement sur le modèle original en terre, exécuté par l'artiste lui-même.

Mis en rapport avec M. Pellecat par un statuaire de grand talent, M. Alfred Jacquemart, qui avait été émerveillé des résultats obtenus, nous avons été nous-même frappé de leur perfection. Sur nos instances, M. Pellecat a bien voulu se décider à nous communiquer la manière dont il opérait; mais il a mis une condition dont vous comprendrez la légitimité : c'est que ce procédé conserverait le nom de son auteur et s'appellerait le « procédé Pellecat ».

Nous croyons répondre à la générosité de son auteur en divulguant nous-même le mode opératoire.

Sur le modèle en terre encore humide d'un bas-relief, comme celui que je vous présente, et dont le contour est limité par une lame de plomb destinée à maintenir la matière en fusion, on verse la gutta fondue, lentement et toujours en un même point. Le liquide se répand comme une lave docile sur le modèle en terre, couvrant les parties saillantes, pénétrant dans les parties creuses, et, sans altération du modèle, sans bulle d'air, va nous donner un creux parfait. Il suffira, lorsque la gutta sera refroidie, d'enlever la terre, à la main, de la délayer avec de l'eau froide et de nettoyer l'intérieur du moule, de manière à obtenir un creux parfait et en état de recevoir le dépôt galvanique. Si, au lieu d'un bas-relief, comme celui que je viens de mouler devant vous, on voulait obtenir le moulage d'un buste ou d'une statue, l'opération se ferait en deux fois. Vous voyez ici le buste de M. J.-B. Dumas, œuvre remarquable de M. Guillaume. La moitié est déjà moulée : il suffirait de couler la gutta sur la deuxième partie au moyen d'une chape, comme les chapes employées pour le moulage à la gélatine, et après le refroidissement on n'aura qu'à enlever la terre, ainsi que je vous l'indiquais tout à l'heure.

C'est un véritable *moulage à terre perdue*, analogue à celui de la *cire perdue*.

Ce procédé est-il nouveau? Je ne me permettrai pas de dire que la manière dont a été employée la gutta, c'est-à-dire fondue jusqu'à être fluide comme du plâtre gâché ou de la gélatine dissoute, n'ait jamais été utilisée par des industriels ou des amateurs; mais ce qui est absolument nouveau et ce qui est le propre de l'idée originale et audacieuse de M. Pellecat, c'est d'avoir osé couler une matière fondue à une température de 150° à la surface d'une terre humide et froide.

Maintenant, apporte-t-il une pratique absolument nouvelle dans les arts, et ne trouvera-t-on pas une objection pour livrer une œuvre au mouleur à terre perdue? Ce procédé n'a-t-il pas, dans le passé, un précédent et une analogie qui l'autorisent et le justifient? A cela je répondrai affirmativement, et il me suffira de rappeler que, dans la fonte du bronze, nous rencontrons un procédé analogue, et que, depuis des siècles, les sculpteurs le connaissent et sont habitués aux résultats merveilleux de la fonte à cire perdue et les recherchent. Les artistes de la Renaissance ont, presque tous, fondu à cire perdue les œuvres les plus fines qu'ils nous ont laissées. La *Persée* de Benvenuto et bien d'autres œuvres du XVIe et du XVIIe siècle, qu'il serait superflu de citer, ont été exécutées par ce procédé. Les Orientaux

Plat à ombilic, XVIIe siècle. Musée du Louvre, n° 793, série D, galerie d'Apollon.

aussi l'ont mis en pratique, et les plus beaux bronzes chinois et japonais sont dus à la fonte à cire perdue.

Ce procédé, de nos jours, est remis en honneur. Honoré Gonon l'a pratiqué à merveille pendant de longues années, et son fils Eugène Gonon le met en œuvre aujourd'hui avec des méthodes nouvelles qui lui sont personnelles, et l'on se rappelle encore la belle fonte du *Groupe de Gladiateurs*, de Gérôme, qui figurait à l'exposition universelle de 1878 dans le vestibule du Trocadéro. Le grand Bas-Relief de Mirabeau destiné à la Chambre des Députés est déjà moulé par ce vaillant vulgarisateur de la fonte à cire perdue et n'attend que les retouches de l'artiste pour être coulé en bronze. Aujourd'hui encore, un fondeur de talent, M. Bingen, reproduit à cire perdue le beau groupe de Dalou destiné à la place des Nations, et ce procédé passionne à ce point l'opinion publique que l'on discute dans la presse les avantages et les inconvénients du moulage de sable comparé au moulage à cire perdue.

Mais qu'est-ce que la fonte à cire perdue? C'est une fonte faite dans un moule exécuté directement sur une épreuve en cire modelée par l'artiste lui-même.

Lorsque le modèle en cire est terminé par l'artiste, qu'il ait fait une œuvre unique ou une épreuve estampée et retouchée par lui, on l'enduit d'une couche de terre légèrement poreuse, puis on bat de la terre plus solide, de la terre à mouler, qui forme une enveloppe et qui donne à l'extérieur un aspect comme celui de ce buste. Lorsque le moule est terminé, la cire est encore à l'intérieur. Il suffit de le mettre à l'étuve : la cire se fond, s'écoule, puis, en élevant la température, la faible quantité de cire qui ne s'est pas écoulée s'imbibe dans la terre poreuse en bouchant les pores, ou se brûle et disparaît. Le moule est prêt à recevoir le métal en fusion. L'artiste a vu disparaître une œuvre fragile, mais il trouve à sa place, lorsque le moule en terre est brisé, une épreuve en bronze sans coutures et reproduisant fidèlement tous les accents de son travail, sans que le ciseleur ait besoin d'y retoucher.

Tablettes en fer damasquiné, XVIe siecle. Musee du Louvre, nº 844, série D, galerie d'Apollon.

Dans le moulage à terre perdue, qui est le procédé de M. Pellecat, l'opération est analogue, et l'artiste passe par les mêmes alternatives, les mêmes craintes et les mêmes espérances; il voit disparaître son œuvre un instant, mais il trouve, à la place de la terre délayée, une épreuve en bronze galvanique dont les qualités sont analogues à celles du bronze fondu à cire perdue.

Nous sommes persuadé que ce procédé peut rendre de grands services aux artistes sculpteurs et qu'il est destiné à prendre rang parmi les procédés d'exécution de leurs œuvres.

Mais, dans le procédé de M. Pellecat, il est un autre ordre d'applications très intéressantes, que je signale à votre attention, applications que j'étudie en ce moment devant vous : c'est le moulage des objets d'art, chefs-d'œuvre du fini ou de la forme, que nous a légués le passé, et dont les rares spécimens sont conservés avec un soin pieux par nos collections publiques et privées. C'est la multiplication à peu de frais de ces types admirables qui peuvent servir à meubler ces musées d'enseignement que les étrangers ont créés depuis quelques années, et que l'Union centrale est à la veille de réaliser.

Ce procédé permet, en effet, de reproduire les objets précieux avec toutes leurs finesses sans altérer en rien les originaux.

En effet, agissant par voie de coulage et sans pression, il n'y a aucune chance de défor-

mation, et la gutta, préparée par le procédé Pellecat, ne laisse aucune trace de son passage sur l'original.

Les résultats ont été assez probants pour que les conservateurs du Louvre, et vous savez s'ils sont jaloux des précieux objets confiés à leur garde, n'aient pas hésité à laisser mouler par ce procédé les objets de la galerie d'Apollon que vous voyez exposés devant vous.

Nous voici donc, grâce aux perfectionnements apportés à la production du courant galvanique, grâce aux procédés les plus parfaits de moulage, en possession d'un ensemble de moyens qui permettent d'obtenir en cuivre rouge une reproduction parfaite d'un objet d'art.

Cela ne suffit pas : il faut maintenant qu'il nous soit possible de lui donner à l'extérieur l'apparence de l'objet lui-même.

Or les procédés électro-chimiques ont une souplesse d'exécution, une variété de moyens qui peut nous permettre de donner la sensation de l'objet lui-même, fût-il exécuté en fer repoussé comme l'armure de Henri II, en bronze comme le mortier de Vérone de la collection Davilliers, en étain comme cette chope à bière de la collection de M. Bapst, en or ou en argent comme les reproductions des bijoux et des orfèvreries du Louvre qui sont sous vos yeux.

Je ne vous décrirai pas tous les bains galvaniques au moyen desquels on peut obtenir les colorations que donnent les différents métaux, aussi bien les métaux précieux que les métaux communs : il vous suffit de voir les résultats qui sont ici pour vous convaincre que la chose est possible.

Le fer se dépose facilement; il est même moins oxydable que le fer laminé. L'étain, le plomb peuvent aussi être réduits de leurs solutions salines avec la plus grande facilité et donner aux reproductions l'aspect des originaux exécutés avec ces matières.

L'or et l'argent déposés par la pile sont trop connus pour que j'insiste sur leur facile extraction; mais les alliages de ces métaux peuvent aussi être déposés galvaniquement; ils fournissent alors de nouvelles ressources pour les patines variées dont le cuivre et ses alliages sont susceptibles.

Avec le cuivre rouge on peut obtenir certaines patines caractéristiques, variant du rose au rouge brique, du brun au noir. En voici des échantillons : ils sont tous obtenus directement sur le cuivre galvanique.

Mais les plus belles patines sont obtenues sur les alliages de cuivre : le bronze et le laiton.

Eh bien! les procédés électro-chimiques nous permettent de recouvrir le cuivre rouge d'une couche d'alliage qui servira à lui donner toutes les colorations variant du bronze rose des médailles au bronze vert des statues antiques. — Vous savez que le zinc en s'alliant avec le cuivre donne ce métal d'un beau jaune d'or qu'on appelle le laiton et qui forme la plus grande partie des bronzes commerciaux.

En mélangeant dans certaines proportions deux solutions de cuivre et de zinc, on peut déposer du laiton à la surface du cuivre : le laiton peut prendre la patine mordorée du bronze florentin ou la patine verte du bronze antique.

L'étain peut se déposer à la surface du cuivre rouge : si l'on vient à le chauffer à la température du rouge sombre, l'étain fond à la surface et forme un véritable bronze superficiel qui permet alors de donner les plus belles patines des bronzes anciens.

L'or, en s'alliant à l'argent, donne une coloration verte que les bijoutiers du siècle dernier employaient dans la confection de leurs bijoux. Les solutions de ces deux métaux dans le cyanure, faites dans des proportions convenables, peuvent être décomposées par la pile et donner ces mêmes colorations, variant du jaune clair au vert pâle et au vert foncé.

De même, avec le cuivre allié à l'or, on obtient des tons roses et rouges caractéristiques.

On peut encore, au moyen des réserves, obtenir des damasquines et des incrustations d'or et d'argent : il suffit de graver en creux à l'acide, ou plutôt d'obtenir en creux une reproduction galvanoplastique des dessins qu'on remplira ensuite d'argent ou d'or par les procédés galvaniques des produits aussi parfaits que les damasquinures et les niellures faites à la main.

Vous le voyez, les procédés électro-chimiques donnent à l'artiste tous les effets et toutes les colorations qu'on obtient avec les métaux eux-mêmes travaillés à la main.

Il n'est pas jusqu'au ton de la dorure au mercure qui ne puisse être obtenu galvaniquement.

C'est peut-être ici l'occasion de faire le procès de la dorure au mercure, à laquelle les amateurs attachent une supériorité sur la dorure à la pile. A notre avis, il n'en est rien, et c'est encore une erreur dans laquelle le public, trompé par des industriels sans conscience, s'est laissé facilement entraîner.

La vérité est que, au moyen du mercure, on fait toujours de bonne dorure, parce qu'il est impossible de mettre une faible quantité d'or à la surface des objets. La dorure au mercure s'obtient par un amalgame de mercure et d'or, déposé à la surface du cuivre par le frottement de la grattebœsse, et l'or n'apparaît qu'après la vaporisation du mercure sur un feu de charbons. Si l'on en met peu, les ouvriers disent que l'or a été dévoré par le mercure, et, en fait, on n'obtient de dorure qu'avec un poids minimum qu'on peut évaluer à 1/2 gramme d'or par décimètre carré.

Or les procédés galvaniques permettent de dorer avec un 1/2 gramme une surface de 10 mètres carrés, c'est-à-dire de 1000 décimètres carrés. On peut donc faire une dorure mille fois moins bonne. Des industriels habiles sont même arrivés à donner une couleur d'or qu'il est impossible d'apprécier à la balance.

Il faut donc, comme je le dis en commençant pour la galvanoplastie de cuivre, qui a eu aussi ses détracteurs, opérer consciencieusement, et, quand on veut faire une bonne dorure, il faut y mettre de l'or.

Il faut aussi que le public veuille la payer : tout le secret est là.

Cependant les amateurs ont raison quand ils préfèrent la vieille dorure, c'est-à-dire le ton de la dorure au mercure; en effet, le mercure, en s'évaporant, laisse à l'or un certain état physique qui lui donne, au lieu de la belle couleur jaune, un reflet verdâtre qui ne manque pas de charmes.

Eh bien! les procédés galvaniques permettent d'obtenir ce reflet verdâtre. Il suffit, lorsque la dorure a été faite par la pile, de déposer à la surface de l'or une légère couche de mercure. L'amalgame est détruit ensuite par une chaleur modérée qu'on peut obtenir sous une hotte, en mettant les ouvriers à l'abri des vapeurs dangereuses du mercure, et l'or retrouve cette apparence physique qui séduit les amateurs du temps passé.

N'y a-t-il pas là, messieurs, dans l'ensemble de ces procédés que je vous ai décrits, les moyens de satisfaire les exigences les plus difficiles? et ne croyez-vous pas avec moi que l'Union centrale était bien au courant des ressources de la technique moderne et qu'elle a été bien inspirée, en exigeant que les reproductions qu'elle admettrait dans ses galeries fussent en tous points semblables aux originaux?

Aujourd'hui, où les types originaux authentiques ont atteint des prix si élevés, où un musée, fût-il doté de sommes considérables, ne peut lutter avec certains riches amateurs et hauts barons de la finance qui ne craignent pas de mettre 20 000 francs à l'achat de l'écuelle que Germain avait ciselée pour le cardinal Farnèse et qui faisait partie, en dernier lieu, de la collection de M. Eudel, ne voyez-vous pas quel intérêt présenteraient ces reproduc-

tions qui, pour la centième partie de cette somme, pourraient permettre de mettre l'écuelle Farnèse dans un musée, et donner ainsi à l'artiste et à l'industriel un modèle absolument pareil à l'original?

Vous avez sous les yeux les principales pièces que l'Union centrale a fait exécuter; mais, avant de les faire entrer dans la collection du Musée au Palais de l'Industrie, elle a voulu en faire l'honneur aux artisans habitués de sa bibliothèque de la place des Vosges, de cette bibliothèque devenue le type des bibliothèques que la Ville de Paris a organisées déjà dans quelques arrondissements, de ce modeste établissement qui a déjà rendu tant de services, qui fut le berceau de notre Institution et où nous sommes heureux de retrouver les souvenirs de la vie militante de la vieille Union centrale.

J'appellerai votre attention sur quelques pièces principales de la collection.

Et d'abord, voici deux pièces magistrales, deux des grands trophées qui ornent les panneaux de la grande galerie des Glaces à Versailles.

Puis l'armure de Henri II, que nous avons tenu à faire complète, parce qu'il n'y a pas un seul des motifs d'ornementation qui ne soit digne d'études et parce qu'elle est un des plus merveilleux spécimens du travail du fer au repoussé au XVIe siècle.

Les vases sacrés de l'autel du Saint-Esprit, dont l'exécution au marteau se traduit fidèlement dans la reproduction.

Le vase de Suger.

Le ciboire d'Alpais, œuvre française d'orfèvrerie du XIIIe siècle, provenant des ateliers de Limoges.

Du même centre de fabrication, nous retrouvons : le Chef de saint Étienne, fondateur de l'abbaye de Grandmont, un reliquaire en forme de vase supporté par un ange aux ailes émaillées, un calice en vermeil, que nous avons été assez heureux pour faire mouler à Limoges, l'année dernière, d'après les originaux sortis un instant du trésor des églises pour figurer à la magnifique Exposition rétrospective de cette ville.

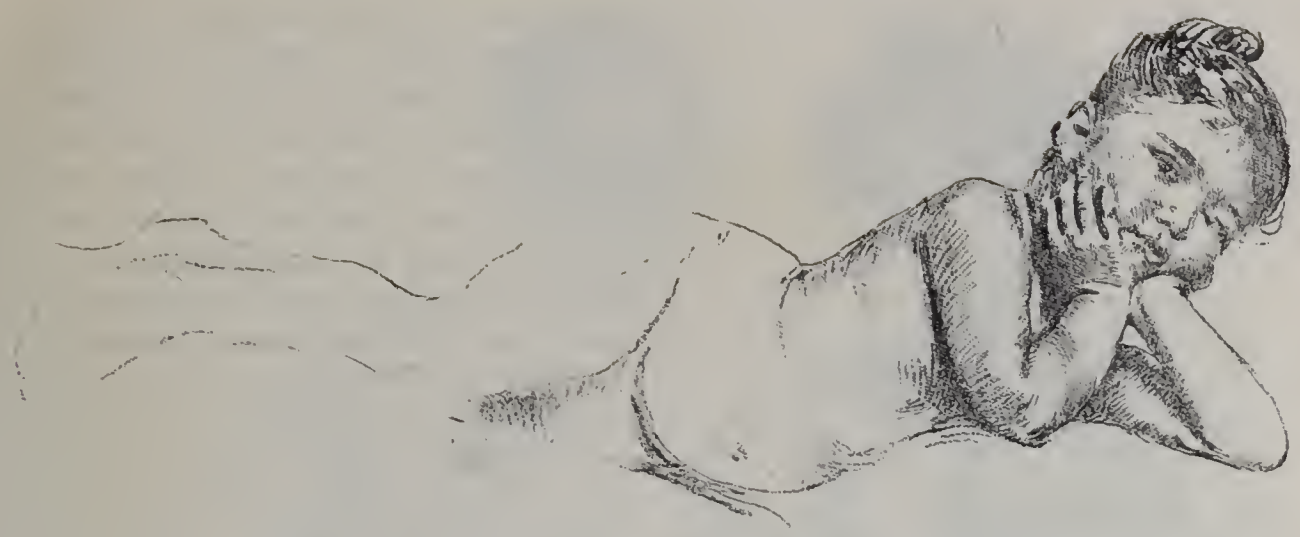
Nous trouvons aussi, dans cette collection, des bijoux de la galerie d'Apollon qui empruntent à la ciselure, à la gravure, à la damasquine, le charme de leurs décors.

Des pièces d'orfèvrerie religieuse, telles que crosses, ciboires, calices, plaques de châsse.

Enfin quelques spécimens des serrureries des appartements de Versailles : l'espagnolette du cabinet du Roi et de la bibliothèque de Marie-Antoinette; la serrure de la chapelle de Versailles, etc.

Puisque le Louvre et l'Administration des Beaux-Arts ont bien voulu autoriser l'Union centrale à faire une expérience aussi concluante que celle qui est sous vos yeux, nous faisons appel à tous les amateurs de Paris et de province, et nous leur demandons de laisser l'Union centrale continuer son œuvre de vulgarisation, en autorisant le moulage des types de leurs collections les plus intéressants pour l'avancement de nos arts décoratifs. Nous faisons aussi appel à tous les artisans de bonne volonté, qui peuvent avoir l'occasion de pratiquer les procédés de moulage à la gutta, en leur disant : « Vous n'aurez plus besoin de matériel dispendieux, comme le musée de Kensington en avait envoyé à Saint-Pétersbourg pour reproduire les pièces les plus remarquables du musée de l'Ermitage. Emportez, dans vos voyages, quelques kilos de gutta préparée par le procédé Pellecat, et, avec la première chaudière venue, vous pourrez rapporter en France une ample moisson de modèles utiles et précieux pour nos industries d'art. »

HENRI BOUILHET.



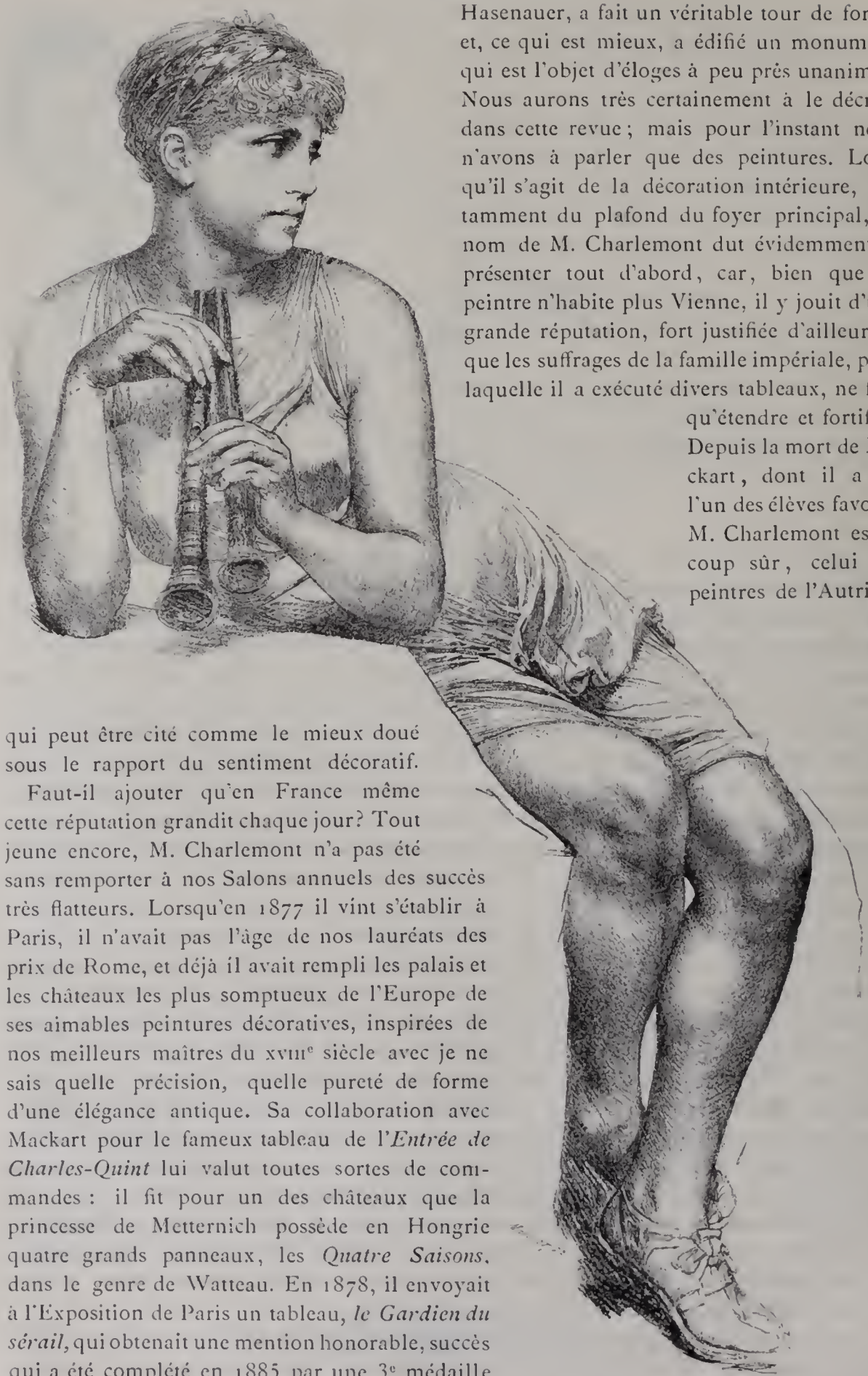
Dessin de M. Charlemont pour un plafond de l'Opéra de Vienne.

LES PEINTURES DÉCORATIVES DE M. CHARLEMONT
POUR L'OPÉRA DE VIENNE

C'est un des devoirs auxquels sait s'astreindre avec une ponctualité de plus en plus remarquable la société de l'Union centrale des arts décoratifs de ne laisser échapper aucune des manifestations propres à éclairer le goût public et à renseigner les artistes, sans les signaler aussitôt, soit par une exposition, soit d'autre manière, pour que la leçon ne soit pas perdue et puisse profiter à qui saura la recevoir. Des diverses missions que s'est donnée cette association pour atteindre son but patriotique, il faut reconnaître que celle-là n'est pas la moins heureuse ni la moins féconde en excellents résultats. Et d'abord on met ainsi en lumière des œuvres qui risqueraient peut-être de rester sinon ignorées, du moins trop en dehors de celles que la foule va le plus volontiers applaudir; on stimule l'émulation, et on fournit à nos artistes, à l'industrie, à nos peintres, à nos sculpteurs des modèles, des exemples, des moyens de comparaison et d'études qui ne peuvent être que très profitables à tous les points de vue. Si, par aventure, l'œuvre se trouve être d'un artiste étranger, la leçon est double, car on montre du même coup premièrement une chose intéressante, et aussi les progrès, l'habileté de nos voisins, pourquoi ne pas dire de nos rivaux.

Voilà pourquoi nous devons nous arrêter un instant à l'exposition organisée fort intelligemment par le musée des Arts décoratifs, dans le courant du mois de juin dernier, et qui comprenait la série de compositions décoratives qu'un des plus habiles peintres de l'Autriche, M. Charlemont, est en train d'exécuter pour le nouvel Opéra de Vienne. Ces peintures sont loin d'être achevées; il y a quelques mois seulement que l'artiste en a reçu la commande; mais il y travaille assidûment, et comme il a élu domicile depuis plusieurs années dans notre pays, comme il est notre hôte et notre tributaire, le gouvernement français a mis à sa disposition, dans la partie du palais de l'Industrie réservée aux décorateurs de l'Opéra, un local suffisamment vaste pour que les immenses toiles de M. Charlemont y puissent être développées tout à l'aise, et que l'artiste ait les commodités désirables pour mener à bien son énorme labeur. Une fois terminées, les toiles seront roulées et transportées à Vienne pour être marouflées à la place qu'elles doivent occuper.

Le nouvel Opéra de Vienne, destiné à remplacer celui que le terrible incendie de 1881, a dévoré, est, on le sait, complètement achevé à l'heure qu'il est. L'architecte, M. le baron



Hasenauer, a fait un véritable tour de force, et, ce qui est mieux, a édifié un monument qui est l'objet d'éloges à peu près unanimes. Nous aurons très certainement à le décrire dans cette revue ; mais pour l'instant nous n'avons à parler que des peintures. Lorsqu'il s'agit de la décoration intérieure, notamment du plafond du foyer principal, le nom de M. Charlemont dut évidemment se présenter tout d'abord, car, bien que ce peintre n'habite plus Vienne, il y jouit d'une grande réputation, fort justifiée d'ailleurs et que les suffrages de la famille impériale, pour laquelle il a exécuté divers tableaux, ne font qu'étendre et fortifier. Depuis la mort de Mackart, dont il a été l'un des élèves favoris, M. Charlemont est, à coup sûr, celui des peintres de l'Autriche qui peut être cité comme le mieux doué sous le rapport du sentiment décoratif.

Faut-il ajouter qu'en France même cette réputation grandit chaque jour? Tout jeune encore, M. Charlemont n'a pas été sans remporter à nos Salons annuels des succès très flatteurs. Lorsqu'en 1877 il vint s'établir à Paris, il n'avait pas l'âge de nos lauréats des prix de Rome, et déjà il avait rempli les palais et les châteaux les plus somptueux de l'Europe de ses aimables peintures décoratives, inspirées de nos meilleurs maîtres du XVIIIe siècle avec je ne sais quelle précision, quelle pureté de forme d'une élégance antique. Sa collaboration avec Mackart pour le fameux tableau de l'*Entrée de Charles-Quint* lui valut toutes sortes de commandes : il fit pour un des châteaux que la princesse de Metternich possède en Hongrie quatre grands panneaux, les *Quatre Saisons*, dans le genre de Watteau. En 1878, il envoyait à l'Exposition de Paris un tableau, *le Gardien du sérail*, qui obtenait une mention honorable, succès qui a été complété en 1885 par une 3e médaille

Dessin de M. Charlemont pour un plafond de l'Opéra de Vienne.

accordée à un *Portrait de femme* d'une grâce exquise. Parmi ses travaux décoratifs, on cite un plafond qu'il a peint à Londres pour l'hôtel d'un riche amateur, M. le baron de Worms, les panneaux et le plafond de l'hôtel du baron de Boucheporn, au parc Monceaux, que sais-je encore? Le succès que M. Charlemont remporta, en 1882, à l'exposition internationale de la galerie Petit, fut si vif que l'empereur d'Autriche voulut lui en témoigner sa satisfaction : il lui envoya la décoration de l'Ordre impérial.

Il ne faudrait pas croire que la décoration du foyer de l'Opéra de Vienne puisse être comparée d'une façon quelconque avec celle que notre grand Baudry a peinte pour l'Opéra de Paris. Je suis assuré de ne froisser en aucune sorte l'amour-propre de M. Charlemont, qui a pour nos maîtres le respect le plus profond, en n'établissant aucun rapprochement entre les deux œuvres. Ce n'est ni la même conception, ni la même division en panneaux distincts et pourtant homogènes par l'idée qu'ils traduisent,

Dessin de M. Charlemont pour un plafond de l'Opéra de Vienne

comme les pages éparses d'un même poème. L'architecte de l'Opéra de Vienne n'a pas laissé sur les murailles horizontales des surfaces vides destinées à recevoir de belles images peintes. Beaucoup de marbre, du stuc rouge, de l'or à foison : c'est là ce qu'on aime à Vienne, comme à Paris, hélas! Il ne restait donc exactement à remplir que le plafond de la salle du foyer, une sorte de coupole dans laquelle il n'était pas facile d'agencer une composition intéressante. M. Charlemont y est néanmoins parvenu.

L'artiste a disposé son œuvre en trois parties circulaires qui se font suite et qui sont nettement séparées. La première représente le *Rêve poétique dans la Comédie;* la seconde, le *Drame dans la Tragédie antique;* la troisième, la plus importante, le *Parnasse et l'Assemblée des Muses présidées par Apollon.* Il a pensé synthétiser ainsi les trois formes principales de l'inspiration lyrique, et il s'est efforcé de donner à chacune des trois compositions un aspect et un caractère différents par le dessin et la couleur. L'une est gaie, mouvementée, ensoleillée, dans le charme d'un paysage souriant; la seconde est farouche, et une multitude de lignes verticales, des personnages vêtus de longues robes droites, aux plis austères, un coloris sombre où le gris, le blanc, le vert et le rouge s'entrechoquent, vous disent les horreurs des tragédies antiques. Quant à la troisième composition, que domine la figure d'Apollon couronné de lauriers et environné de rayons éclatants, elle célèbre, dans sa splendeur et sa sérénité, l'éternelle, l'ineffable beauté que les neuf Muses, accompagnées de leurs attributs classiques, personnifient. Nous ne donnerons pas une description plus détaillée de ces compositions, fort bien comprises, d'une pensée claire et logique, car nous aurons à y ravenir lorsque les peintures seront entièrement achevées. Telles qu'elles sont pour l'instant, elles donnent une haute idée du talent de M. Charlemont, qui a su à merveille varier sa palette selon le sujet, tantôt caressant la forme avec le souci précieux de la grâce et du contour, tantôt cherchant la vivacité de l'expression et le pathétique.

VICTOR CHAMPIER.

L'ART FLAMAND A LA COUR DE BOURGOGNE

AVANT LE XVe SIÈCLE[1]

La savante publication de M. le comte de Laborde sur la cour des ducs de Bourgogne a révélé les noms des artistes qui ont constitué la grande école flamande du xve siècle. Les documents contenus dans cet ouvrage font connaître les principaux travaux de Jean Van Eyck, de Roger Van du Weyden, d'André Beauneveu et de Nicolas Sluter, les plus célèbres parmi ceux que les ducs de Bourgogne s'étaient attachés. A côté d'eux se range une foule d'artistes et d'ouvriers habiles qui avaient parfois rivalisé avec ces grandes personnalités et que l'histoire avait oubliés. Le livre de M. de Laborde a été le point de départ de sérieuses recherches qui ont permis aux archéologues de la Belgique d'éclairer les points les plus importants de leur histoire artistique. Le même mouvement s'est produit en France; mais nos archives, moins riches, ne nous ont livré jusqu'à ce jour qu'un nombre de renseignements plus restreints sur les origines de l'art français.

Par un hasard favorable pour nous, l'ensemble des documents émanant des ducs de

1. *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le XVe siècle*, par M. le chanoine DEHAISNES.

SCULPTURE DÉCORATIVE (XIVe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR — IMP. NOIZETTE, PARIS

LES PROPHÈTES DU PUITS DE MOÏSE

AU GRAND CLOÎTRE DE LA CHARTREUSE, A LYON

STATUES EXÉCUTÉES PAR NICOLAS HUTER

Bourgogne est conservé dans les deux dépôts des archives de Lille et de Dijon. C'est là que M. de Laborde a puisé les éléments de son livre et qu'après lui sont venus tous ceux qui ont voulu étudier l'histoire de l'art flamand. Mais, pressé par le temps, M. de Laborde a dû négliger un grand nombre de volumes; d'autres séries de documents n'ont été constituées qu'après son dépouillement. Il en résulte que son travail ne représente plus qu'une partie des renseignements retrouvés; parfois aussi ceux qu'il a livrés à la publicité offrent des inexactitudes de transcription que son éloignement ne lui a pas permis de rétablir.

M. l'abbé Dehaisnes, qui a exercé pendant longtemps les fonctions d'archiviste du département du Nord, s'est imposé la tâche de réunir tous les documents intéressant l'histoire de l'art conservés dans le riche dépôt de Lille. Il a poursuivi le même dépouillement méthodique dans les autres dépôts des départements du Nord et du Pas-de-Calais, dans les archives de Dijon, dans celles de la Belgique, ainsi qu'à Paris dans la Bibliothèque nationale et aux Archives nationales. Le résultat de ces longues et savantes investigations vient d'être publié en deux volumes de documents et d'extraits divers, auxquels un premier volume, consacré à l'histoire de l'art, sert d'introduction. Les érudits n'avaient pas été mis jusqu'à ce jour en possession d'une telle masse de documents, et l'ouvrage de M. l'abbé Dehaisnes a sa place marquée dans toutes les grandes bibliothèques.

On classe assez souvent dans l'art flamand un certain nombre de sculptures et de peintures qui sont d'origine française et qui devraient plus justement porter le nom d'ouvrages bourguignons. Jusqu'à la mort de Jean sans Peur, les ducs de Bourgogne ont séjourné habituellement à Paris, et, quand ils s'éloignaient de la capitale, ils restaient plus volontiers à Dijon que dans les Pays-Bas, qui ne leur appartenaient pas encore. La séparation définitive ne s'opéra que sous le règne de Philippe le Bon, dont toute la cour était flamande. Les premiers comptes de la maison ducale établissent au contraire que Philippe le Hardi et Jean sans Peur employaient les mêmes artistes que le roi Charles V et les ducs de Berry, d'Anjou et d'Orléans, artistes pour la plupart originaires du nord de la France. Il est particulièrement intéressant pour nous de retrouver dans les premiers ducs de Bourgogne des princes français, commandant et soldant à Paris les travaux d'art et les pièces d'orfévrerie qu'exécutaient des marchands parisiens ou des artistes établis dans la capitale.

Tous ceux que préoccupe l'histoire de l'art décoratif apprécieront l'intérêt que présente le livre de M. le chanoine Dehaisnes à ce point de vue spécial. La vie civile au moyen âge y est prise sur le vif. On y voit les centres industriels doués d'une activité qui surprend : les chapitres et les abbayes se préoccupant d'augmenter les trésors d'orfèvrerie des édifices religieux; les confréries des bourgeois et les corporations s'efforçant de conserver le souvenir de leur passage en ce monde, par le moyen de fondations pieuses; les magistrats des villes veillant à la sûreté générale et défendant les privilèges dont les habitants sont en possession. Au sommet s'agitent les cours des comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, auxquelles succède celle des ducs de Bourgogne, curieuses, à toutes les époques, d'art et de magnificence. Les murailles de leurs chapelles et de leurs châteaux se couvrent de fresques, tandis que des tentures de tapisserie tissées de laine et de soie garnissent leurs appartements. Des calligraphes et des enlumineurs habiles exécutent les manuscrits de leurs librairies; les orfèvres cisellent sans relâche les coupes, les vases et les bijoux que l'on voit incessamment paraître et disparaître dans les inventaires; les marchands drapiers et les négociants italiens fournissent les soies, les velours, les fourrures, les broderies dont étaient surchargés les vêtements des seigneurs, et enfin, dernière et suprême préoccupation, les imagiers et les tombiers préparent la sépulture des possesseurs de ces richesses artistiques. Telles sont, dessinées à grands traits, les principales divisions d'un tableau où revit une société qui semble avoir fait de l'art sa plus grande préoccupation.

Nous avons emprunté à la belle série de planches héliogravées qui accompagnent le livre de M. le chanoine Dehaisnes, la représentation de la statue de Moïse, sculptée par

Nicolas Sluter pour le puits de la Chartreuse de Champmol à Dijon. Ce monument, construit par Philippe le Hardi, était destiné à servir de chapelle funéraire aux ducs de Bourgogne. Il a été détruit à l'époque de la Révolution, et il n'en subsiste que de rares débris, parmi lesquels se trouve le puits de Moïse. Cette statue, avec les cinq autres figures de prophètes qui l'accompagnent, était placée au milieu d'un bassin et servait de base à un grand calvaire aujourd'hui disparu. L'œuvre de Sluter est traitée dans le style mâle et réaliste qui distingue les productions de l'école bourguignonne de la fin du XIVe siècle.

A. DE CHAMPEAUX.

NÉCROLOGIE

MM. RUPRICH-ROBERT ET CARRIER-BELLEUSE

Nous avons à enregistrer la mort de deux hommes qui ont occupé une place éminente dans l'histoire de l'art de notre temps, et surtout dans ce qu'on est convenu d'appeler l'art décoratif, MM. Ruprich-Robert et Carrier-Belleuse.

RUPRICH-ROBERT (Victor-Marie-Charles), l'éminent architecte qui est mort le 7 mai à Cannes, était né à Paris le 18 février 1820. Il entra, à seize ans, dans l'atelier de Constant Dufeux; élève de l'École des Beaux-Arts de 1838 à 1846, il concourut pour le grand prix de Rome en 1841 : cependant une secrète attraction l'entraînait vers l'étude de notre belle architecture du moyen âge, aussi le vit-on bientôt se consacrer presque exclusivement à la restauration des vieilles cathédrales et des vieux châteaux de France. Attaché à la Commission des Monuments historiques dès 1845; nommé architecte diocésain en 1849, il restaura la cathédrale de Séez. Il suppléa Viollet-le-Duc dans son cours d'histoire et de composition d'ornement, à l'École de dessin, ou il devait le remplacer définitivement. Il exposa, à différents Salons, de nombreux et splendides dessins destinés aux Archives de la Commission des Monuments historiques. On lui doit la restauration de l'*abbaye aux Dames, à Caen*, celles du *château d'Amboise*, de la *cathédrale de Nevers*, du *château de Falaise*, etc.

La vie de Ruprich-Robert fut une des plus actives et des mieux remplies dans l'intérêt de l'Art : il collabora à la *Revue d'architecture*, à laquelle il donna un nombre considérable de dessins et d'importants articles; ses deux ouvrages : la *Flore ornementale* et l'*Architecture normande aux* XIe *et* XIIe *siècles en Normandie et en Angleterre*, sont de véritables monuments par eux-mêmes. Il était officier de la Légion d'honneur depuis 1880.

M. CARRIER-BELLEUSE est mort le 3 juin à la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres, ou il était directeur des travaux d'art. Cet éminent statuaire a une trop grande place dans l'histoire des Arts décoratifs de notre fin de siècle pour que notre *Revue* ne lui consacre pas une étude spéciale, que nous ne tarderons pas à publier. Né à Anizy-le-Château (Aisne), le 12 juin 1824, Carrier-Belleuse fut élève de David d'Angers et débuta au Salon, en 1851, par deux médaillons en bronze. On le trouve ensuite, après une interruption de six années, dans le catalogue de 1857, où figurent un groupe en bronze, *l'Amour et l'Amitié*, et diverses portraits signés de lui. Outre les œuvres qui lui valurent ses succès à nos expositions annuelles, telles que sa *Bacchante* (1863), *le Messie* (1867), *Entre deux amours* (1867), *Hébé endormie* (1869), *Psyché abandonnée* (1872), etc., nous signalerons, parmi ses sculptures ornementales, les cariatides du théâtre de la Renaissance, les groupes qui servent de torchères au bas de l'escalier de l'Opéra, etc. Il a fourni à la maison d'orfèvrerie Christofle et à plusieurs autres des quantités de modèles d'une forme charmante qui rappelle souvent Clodion. Il avait entrepris, il y a quelques années, une publication donnant les reproductions de ses principaux dessins, lesquels ont été, pour la plupart, exposés au musée des Arts décoratifs, qui en possède aujourd'hui un certain nombre.

LA NEUVIÈME EXPOSITION

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(Aout — Novembre 1887)

—

C'est aujourd'hui, 15 juillet, que la Société des Artistes français a terminé l'enlévement des œuvres ayant figuré á son dernier Salon annuel, et que l'Union centrale prend possession du palais de l'Industrie pour y organiser sa neuviéme exposition d'art décoratif, qui doit s'ouvrir le 1er août prochain.

Si l'on songe au plan nouveau suivant lequel est conçue cette exposition, aux travaux importants nécessités par la construction des nombreux pavillons et salons que l'Union centrale a décidé d'exécuter dans la grande nef du palais afin de lui enlever l'aspect par trop *forain* qu'elle présentait lors des dernières expositions qui s'y sont tenues, il semble qu'il reste bien peu de temps pour préparer le tout á la date indiquée.

Heureusement, toute cette partie d'installation architecturale a pu être commandée par avance, sans attendre la prise de possession du palais. L'Union centrale n'a donc plus qu'á ajuster chacune des pièces, pour ainsi dire numérotées, de ces pavillons et salons, et elle a jusqu'à ce jour habitué le public á assez d'exactitude pour que nous ayons tout lieu de croire que, cette fois encore, elle sera prête à l'heure voulue.

Cette neuvième exposition de l'Union centrale, rappelons-le, après l'exposé pourtant si clair du programme qui en a été dressé par M. Paul Mantz, l'un de ses organisateurs les plus éminents et les plus dévoués, est une exposition d'ensemble destinée à faire revivre et á remettre côte à côte, en pleine lumière, afin de permettre d'en mieux apprécier l'inspiration et la facture, les œuvres de l'industrie artistique moderne. C'est une revue passée des efforts accomplis au cours de ces dix dernières années, en même temps qu'une constatation de ceux qui restent encore à faire à nos artistes, à nos chefs d'industrie, á nos artisans pour conserver intacts les éléments d'activité, de prévoyance et d'habileté qui leur sont nécessaires pour toujours affirmer, dans le présent comme dans l'avenir, la vitalité du génie français.

Conçue dans cet esprit, le public intéressé ne pouvait faire autrement que de s'associer á cette œuvre, et c'est ainsi que, dès la fin de juin, plus de deux cents adhésions étaient parvenues à l'administration de l'Union centrale pour les cent et quelques emplacements spéciaux et privilégiés que celle-ci doit faire élever dans la grande nef du palais de l'Industrie.

Cette exposition ne se borne pas, du reste, á la seule occupation du rez-de-chaussée du palais. Grâce à deux escaliers monumentaux très ingénieusement composés par l'architecte de la Société, et qui, émergeant tous deux en pleine nef à une trentaine de mètres de chaque extrémité de cette dernière, gravissent en pente douce la hauteur circonscrite par les galeries du premier étage, les salles du haut seront mises en communication directe et facile avec le plain-pied de l'exposition, ouvrant ainsi un double accès sur le musée des Arts décoratifs d'une part, et sur le salon de réception du président de la République d'autre part.

Ces salles du premier étage ne seront pas, croyons-nous, l'un des moindres attraits de cette exposition.

Sans compter la réalisation encore à l'étude, mais qui ne saurait manquer bientôt d'aboutir, d'une exhibition curieuse d'armes et de costumes militaires qui pourra trouver tout son développement á cet endroit, c'est là que la Société se propose d'organiser ces ensembles decoratifs à la composition desquels elle a convié tous les artistes tapissiers et décorateurs de la capitale; c'est là qu'elle a l'intention d'installer les diverses industries d'art dont les productions, si intéressantes qu'elles soient, ne sauraient comporter l'ampleur d'un pavillon ou d'un salon spécial dans le nef: la reliure, l'image, la gravure, les travaux sur ivoire, etc., etc.

C'est encore là que l'Union centrale a pris

le parti d'exposer, dans une suite d'ensembles charmants, les merveilleux projets de décoration dus à l'imagination féconde de quelques uns de nos maîtres modernes : les tapisseries exécutées à la manufacture des Gobelins d'après les modèles du peintre Galland pour les salons du palais de l'Élysée et pour la galerie d'Apollon du musée du Louvre; les modèles de mosaïques peints par M. Lenepveu, membre de l'Institut, en vue de la décoration du grand escalier du musée du Louvre, etc., ainsi que les études, projets et dessins de M. Toché, l'éminent artiste, pour la restauration du château de Chenonceaux.

Les résultats des concours organisés par l'Union centrale, avec l'aide et sous le patronage du gouvernement, entre les élèves et anciens élèves de nos écoles, concours dont les épreuves d'essai viennent d'avoir lieu le 30 juin à Paris et dans toute la France, trouveront également leur champ d'exposition dans la suite de ces salles du 1er étage, à côté des esquisses, maquettes et projets demandés à nos peintres, à nos sculpteurs, à nos architectes dans cette autre série de concours si étudiés et si attrayants au moyen desquels, par une heureuse innovation, l'Union centrale s'est donné, cette année, la tâche de ramener nos artistes au culte du « beau dans l'utile », qui fait sa force en même temps que sa raison d'être.

On a reproché à l'Union centrale d'avoir, cette fois, renoncé à la puissante attraction qu'offrait au public la partie de ses expositions jadis réservée à l'art rétrospectif.

En reportant notre pensée aux merveilles qu'elle a fait défiler sous nos yeux en 1880 lors de l'exposition du métal, en 1882 à l'exposition du mobilier, et en 1884 à l'occasion de celle de la céramique, nous serions les premiers à regretter cette lacune. Mais est-ce bien une lacune et n'est-ce pas plutôt la conséquence d'un plan parfaitement réfléchi, ayant son explication naturelle en même temps que sa justification?

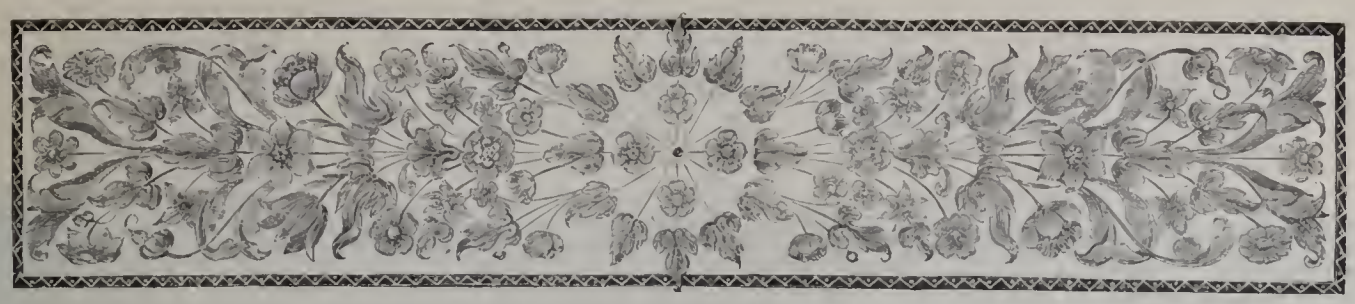
L'Union centrale, en prenant l'initiative de ces exhibitions merveilleuses des belles œuvres du passé, avait moins pour objectif de donner des modèles à copier à l'industrie moderne que de renouer la tradition artistique des belles époques d'autrefois avec les nécessités de notre temps. L'absence de toute section rétrospective à l'exposition de cette année, en permettant de concentrer toute notre attention sur les productions de l'art moderne, nous montrera si la mission de la société a été bien comprise par nos industriels. Elle indiquera en même temps à l'Union centrale de quel côté devront tendre ses premiers efforts dans la constitution des séries de son musée.

Que les amis du passé se rassurent, du reste. A défaut de la pièce originale, n'en auront-ils pas encore l'illusion, grâce à la pensée qu'a eue l'Union centrale de réunir dans le Palais la suite des reproductions de toutes sortes dont son Musée a pris soin de s'enrichir depuis trois années et d'ajouter à cette collection déjà importante de ses reproductions personnelles celles qu'elle a l'intention d'emprunter pour la circonstance aux musées de Vienne, de Londres, de Berlin, etc.

L'Union centrale trouvera là, croyons-nous, une occasion unique de constituer à peu de frais ce musée de reproductions si patiemment réclamé par son président, et à ce titre nous estimons que la nouvelle tentative à laquelle elle va se livrer doit être encouragée par tous ceux qui s'intéressent à son œuvre et qui ont quelque souci de l'art.

Le rédacteur en chef-gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.



LA TAPISSERIE DE LA « CHASTE SUZANNE »

(XVIe SIÈCLE)

—

L'ÉMINENT historien de la tapisserie française, M. Jules Guiffrey, consacrait dernièrement une étude fort intéressante à une suite de tapisseries du XVIe siècle appartenant à M. Paul Marmottan, et figurant l'histoire de Suzanne et des deux vieillards. Les conclusions de l'auteur, portant sur les costumes des personnages et sur plusieurs remarques de détail, tendaient à classer ces œuvres de premier ordre au nombre des pièces de fabrication française, tandis que M. Marmottan dans sa préface laissait entrevoir les Flandres comme leur pays d'origine. Tout en racontant l'histoire de leur acquisition, M. Marmottan indiquait les derniers propriétaires, entre autres M. de Juigné, qui les avait achetées à un brocanteur de Dijon.

Comme les armoiries brodées en divers endroits n'avaient point été déterminées par les deux auteurs, leurs opinions contraires pouvaient se soutenir; cependant en rapprochant les figures de celles de la célèbre tapisserie du *Château d'amour*, à sir Richard Wallace, et aussi de celles des tentures de Saint-Anatoile de Salins portant une inscription de fabrique, la fabrique de Bruges [1], on est étonné de la tournure très semblable, des habillements pareils, des coiffures identiques chez les hommes ou les femmes. Ces dernières surtout sont affublées de robes et de bonnets ronds, en façon de turbans épais et brodés particuliers aux Flandres; les soldats de pied du *Château d'amour*, de Saint-Anatoile ou de la *Chaste Suzanne* sont armés de même. Et puis les tapisseries de M. Marmottan ont les armes de l'ancien propriétaire suspendues à un arbre, dans lequel est figuré un enfant nu; or on retrouve dans celles de sir Wallace des enfants aussi juchés dans des arbres. Étant donnée cette concordance parfaite entre trois objets de fortune si différente, et connaissant la provenance incontestable de l'une d'elles, n'est-il point permis de la reporter aux deux autres? Et si les armoiries venaient corroborer l'hypothèse, si la *Chaste Suzanne* trouvée à Dijon n'en était jamais sortie, combien les suppositions ne prendraient-elles point consistance? Les rapports de la cour de Bourgogne avec Bruges étaient constants, même après la réunion du duché à la France; les anciens sujets du Téméraire, assez riches pour se pouvoir fournir de tapisseries magnifiques, n'avaient point désappris le chemin du

1. La mention en a été découverte par M. Auguste Castan, membre correspondant de l'Institut, bibliothécaire de Besançon, à qui l'on est redevable de plusieurs travaux fort importants sur les beaux-arts.

Nord. Les Salinois, gens de la Comté cependant, n'avaient point manqué de recourir aux artisans de Bruges en pareil cas.

Ces armes sont pour le mari deux levrettes affrontées et accolées; pour la femme, une fasce chargée d'un croissant et accompagnée de trois roses; la devise portée par l'enfant nu, « Se je puis ». M. Guiffrey avait mis plusieurs noms en avant, mais les familles indiquées par lui étaient méridionales; la devise lui était inconnue. Il ne restait en faveur de l'hypothèse bourguignonne et flamande que la mention fournie par M. Marmottan, la *Chaste Suzanne* trouvée à Dijon chez un brocanteur.

J'ai eu plus de bonheur que mes devanciers, et en feuilletant l'ouvrage de blason du Dijonnais Palliot, j'ai pu déterminer d'abord la famille, puis le personnage pour qui l'œuvre avait été tissée. Il se nommait Bénigne de Cirey et avait épousé en secondes noces, vers 1512, Guillemette Jaqueron, dont les armes sont liées aux siennes sur la broderie.

La famille de Cirey était une des plus riches de la province, mais elle n'était point de noblesse. Le premier de ses membres nommé dans les dossiers du Cabinet des Titres à la Bibliothèque Nationale était Pâris de Cirey, frère de Jean de Cirey, abbé de Balerne, puis de Cîteaux, un des hommes les plus considérables de la riche abbaye. Dans son histoire de la Maison de Bouton, le généalogiste Palliot mentionne en ces termes les de Cirey : « La famille est reconnue dans Dijon, depuis un long temps, une des plus considérables de la robe, des plus puissantes en biens et des mieux alliées. »

Bénigne était fils de Pâris, neveu par conséquent de l'abbé de Cîteaux. Marié une première fois à Marguerite Gros, vers la fin du xve siècle, il en eut six enfants. Sa seconde femme, Guillemette Jaqueron, lui en donna sept. Tous eurent des établissements honorables : Henri épousa Philiberte Tabourot, tante du célèbre écrivain Étienne Tabourot, dit le sieur des Accords, le Rabelais de Bourgogne; Pâris fut prieur de Saint-Étienne; Marguerite épousa un Bouhier de la famille du président Bouhier; Guillemette fut abbesse du Lieudieu; les autres filles se marièrent à des gentilshommes des environs.

Les Jaqueron étaient aussi de robe. Bénigne, beau-frère de Bénigne de Cirey, était président de la Chambre des Comptes de Bourgogne : il fut fait chevalier en 1543; ses armes étaient : d'azur à la fasce de pourpre, chargée d'un croissant d'argent accompagnée de trois roses de même, blason fautif dans son expression, comme le remarque Palliot dans son *Dictionnaire héraldique*, article Pourpre.

La place de Bénigne de Cirey dans la magistrature dijonnaise était des plus importantes : Conseiller au Parlement, seigneur de La Motte, d'Aiserey, de Pouilly, il avait été élu maire en 1508 et anobli l'année suivante par lettres enregistrées le 5 décembre 1509. C'est lui qui amena la coutume de frapper des jetons en l'honneur des vicomtes mayeurs nouvellement promus, et l'usage s'en coutinua jusqu'à la Révolution. De 1514 à 1518, il fut remplacé par Pierre Sayve, seigneur de Flavignerot; mais il rentra en charge de 1518 à 1523. Il mourut en 1529 et fut enterré dans l'abbaye de Cîteaux près de son oncle, mort en 1503.

En 1513, Bénigne de Cirey avait joué un rôle dans la défense de Dijon contre les Suisses et les Francs-Comtois, aux côtés de Louis II de La Trémoille [1]. A la suite de faits qu'il serait inutile de rapporter ici, les gens des cantons firent irruption en Bourgogne en intention de ravager ce riche pays et de rançonner sa capitale. Louis XII chargea en grande hâte La Trémoille de mettre la contrée en défense. Bénigne, alors vicomte mayeur, réunit ses six échevins, et, par délibération du 27 juin 1513, ils convinrent d'aller au-devant du gouverneur et de lui offrir du vin et de l'avoine.

Aussitôt La Trémoille installé, on se mit à travailler aux fortifications délabrées et rui-

1. Cf. Gabriel Peignot, *Relation du siège de Dijon*. Dijon, Douillier. 1837. in-4°.

neuses. Tous, grands et petits, s'y employèrent, tandis que les hommes valides constitués en milice montaient la garde et se préparaient au combat. Bénigne de Cirey, toujours suivi de

Panneau de la Tapisserie de la « *Chaste Suzanne* », appartenant à M. P. Marmottan, et faite de 1513-1529, pour le maire de Dijon, Bénigne de Cirey.

quatre échevins, délibérait séance tenante et sans rentrer à l'hôtel de ville sur les choses pressantes; il ne quittait plus la Trémoille et jour et nuit pourvoyait à tout.

Vers le 6 septembre 1513 les ennemis commencèrent à battre les murailles, à fourrager dans les vignes; les citoyens postés sur les murailles répondirent de leur mieux. Le 11 il y eut une trêve durant laquelle les assiégés firent une procession et promenèrent en céré-

monie une image de la Vierge encore conservée aujourd'hui. Pendant ce temps La Trémoille entrait en négociation avec les Suisses, et à son retour Bénigne de Cirey fit savoir à tout un chacun qu'il était nécessaire de fournir une forte somme pour les payer et éloigner. Tous ces détails ont été fournis par un contemporain, Pierre Tabourot, plus tard allié du maire par le mariage d'une de ses filles avec Henry de Cirey, et partant ils sont dignes de toute confiance. Il faut bien croire que Bénigne, comme les autres, avait mis son argent en sûreté, car les habitants, invités à fournir la somme, ne purent la réunir que vers 3 heures de l'après-midi après des ennuis sans nombre. Enfin l'argent une fois compté, et les otages remis, les Suisses levèrent le camp et disparurent [1].

Les Dijonnais tirés d'un si mauvais pas avaient fait un vœu, celui d'offrir à Notre-Dame une tapisserie représentant le siège par les Suisses, et ses conséquences. Cette pièce magnifique, aujourd'hui revenue au musée de Dijon, avait été mise à l'encan en 1793 et achetée avec d'autres objets par un marchand de curiosités de la ville. En 1806, le préfet du département, M. Raufer de Bretennière, en fit l'acquisition et la déposa à la maison de ville.

C'est une œuvre connue sur laquelle on a beaucoup disserté déjà et que M. Jubinal a publiée dans ses *Tapisseries anciennes,* t. I. Les planches fournies par cet ouvrage sont de la plus grande médiocrité, les figures y ont perdu leur caractère, les couleurs ont été déplorablement renforcées. Mais, grâce à une photographie, nous avons pu nous persuader très bien, en y joignant des souvenirs personnels, que l'identité entre la fabrication de la tenture dijonnaise et de la *Chaste Suzanne* était parfaite, que les personnages, les chevaux surtout, procédaient de la même manière d'entendre la nature. Quoi d'extraordinaire après tout? Si la ville avait sa dette de reconnaissance envers la Vierge, Bénigne de Cirey n'avait-il pas fait de son côté un vœu personnel? J'imagine que la *Chaste Suzanne* a cette origine, qu'elle fut fabriquée en même temps que la célèbre pièce du siège, et offerte à la même église par don privé du maire. Ses armoiries ne laissent guère de doute à ce sujet. Le tissage en serait donc postérieur à 1513; en tout cas il l'est à 1512, puisque Bénigne de Cirey épousa Guillemette Jaqueron cette année-là, et que les armes de cette dame figurent à côté des siennes.

Ce qui paraît nous donner raison c'est la trouvaille faite de la *Chaste Suzanne* chez un brocanteur dijonnais. N'était-il pas le même que le détenteur de la tapisserie du siège? N'avait-il point acquis l'une et l'autre lors de la vente du mobilier de N.-D. en 1793? Il y aurait là un point curieux à élucider, et seuls les érudits de là-bas le sauront faire, Pour l'instant nous nous en tenons à cette probabilité de provenance, à cette quasi-certitude de fabrication, et à cette date : *après* 1513, date du siège; *avant* 1529, date de la mort de Bénigne de Cirey. C'est celle que nous avions toujours indiquée à cause des costumes, en nous refusant à voir dans ceux de la *Chaste Suzanne* des habits du xve siècle français, et en assurant au contraire qu'ils étaient de 1520 à 1530 environ.

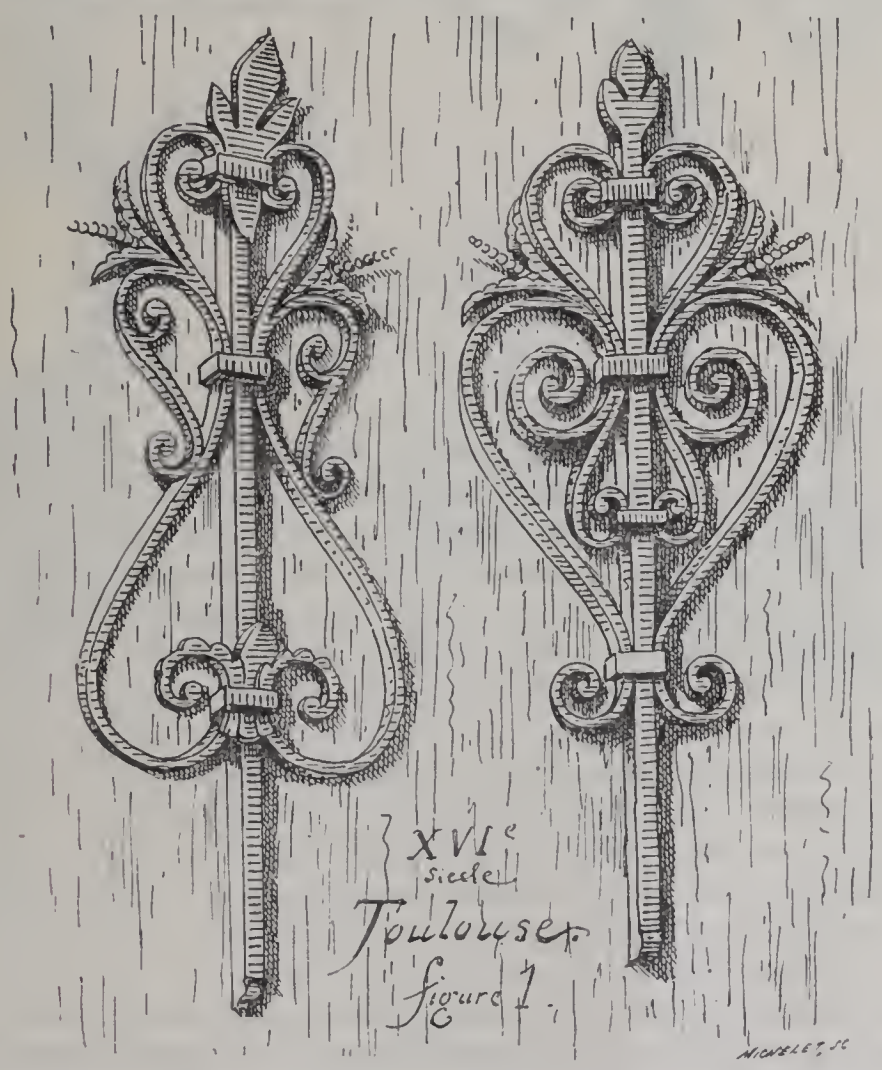
En dernier lieu, la tapisserie de M. Marmottan ayant été faite à Bruges selon toute vraisemblance, comme nous l'avons dit la comparant à celles de sir Richard Wallace et de Saint-Anatoile de Salins, il s'ensuivrait que la tapisserie des Suisses aurait la même origine. Ce sont là des présomptions, mais elles prennent une certaine consistance dans les faits relevés par nous. Attendons les arguments nouveaux, et contentons-nous d'avoir très modestement dit notre mot dans une discussion intéressante.

HENRI BOUCHOT.

1. Gabriel Peignot. *Ibid.*

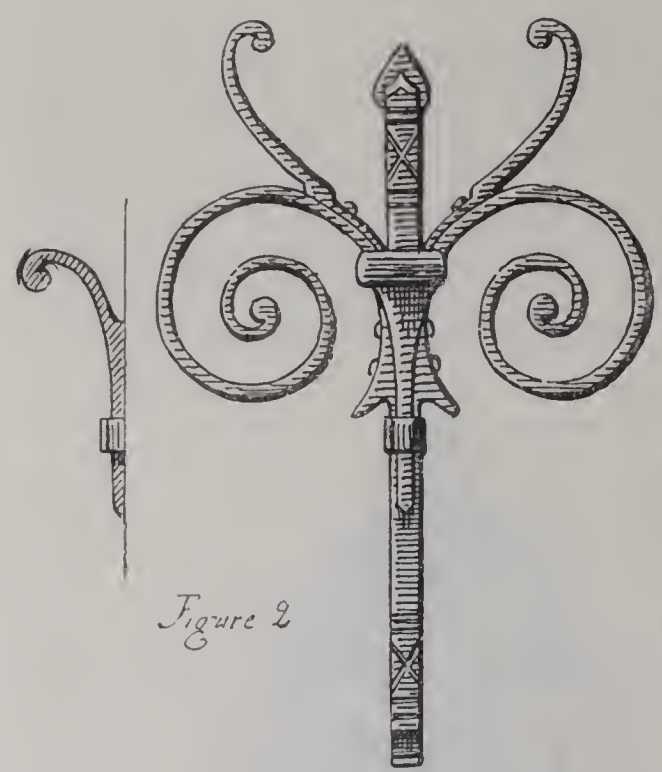
DE LA DÉCORATION DES ANCRES

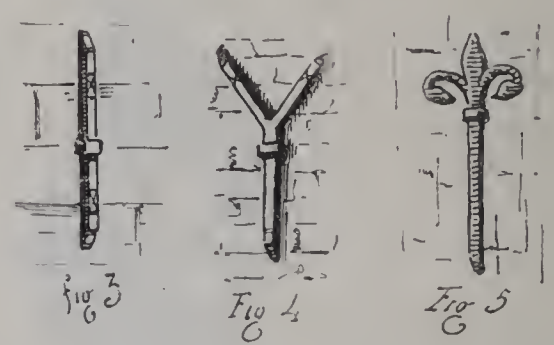
Par analogie d'action et non de forme, on donne le nom d'*ancre* à une pièce de fer que le serrurier fait passer dans l'œil d'un tirant, d'un chaînage pour fixer ou retenir une partie de construction, c'est-à-dire pour éviter l'écartement des murs ou le déversement des cheminées. Malgré quelques rares exemples, l'emploi de ce procédé de stabilité ne remonte guère qu'au xve siècle, à l'époque où de profondes modifications se font dans le système d'appareil et où l'architecte, à la recherche de perfectionnements, appelle à son aide de nouveaux moyens de liaison.



Il y a deux manières de placer les ancres : ou bien les noyer dans l'épaisseur des murail-

les, ou bien les poser extérieurement, apparentes et bien en évidence sur le nu de la pierre ou de la maçonnerie. Dans l'un et l'autre cas elles rendent certainement les mêmes services; leur action est aussi puissante, leur résistance aussi grande. Toutefois, s'il est permis, s'il est souvent nécessaire de dissimuler des crampons beaucoup trop nombreux et dont la répétition constante pourrait devenir fastidieuse, c'est au contraire une faute toujours et une faute grave que de complètement cacher les ancres, de les noyer dans le travail d'une édification nouvelle. En agissant ainsi, le constructeur en effet semble avoir honte d'en faire usage; il a peur, pour ainsi dire, que la présence des ancres ne soit un indice du peu de solidité de son entreprise; il préfère tricher et donner le change au lieu d'être franc, mentir au lieu de faire voir la nécessité de la construction et de se servir de cette nécessité même pour mettre à contribution sa science, son originaltié et son talent de décorateur. Il est si rationnel, si conforme aux vrais principes, d'accuser ouvertement le parti pris de relier le tout avec art et entente, que les anciens architectes, les maîtres de l'œuvre, en avaient fait une loi, une règle bien établie. Aussi plaçaient-ils les ancres au dehors, et fort rares peuvent être les exemples du contraire. Il faut, pour qu'ils se produisent une raison majeure, une raison d'être qui se comprend et s'explique

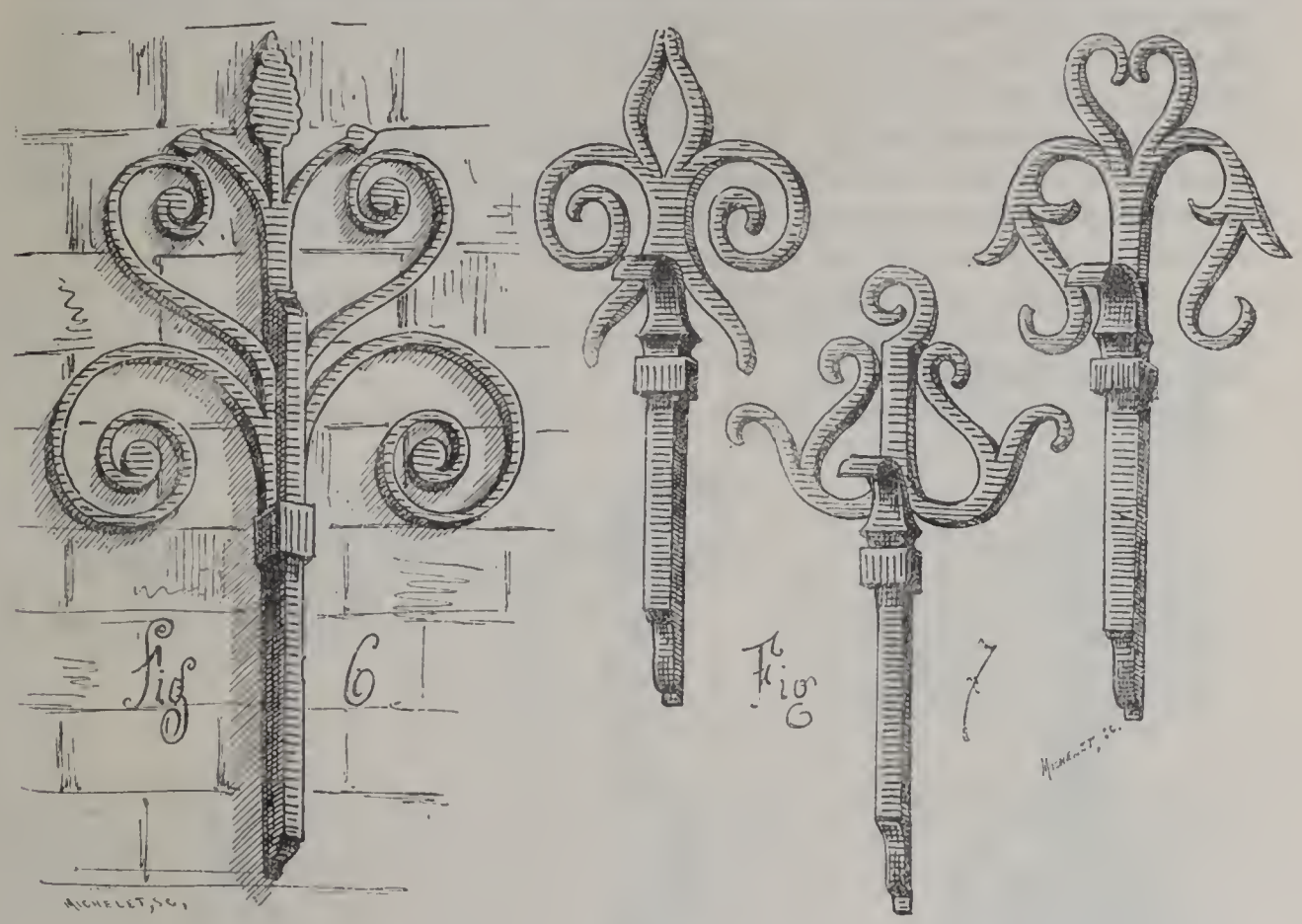


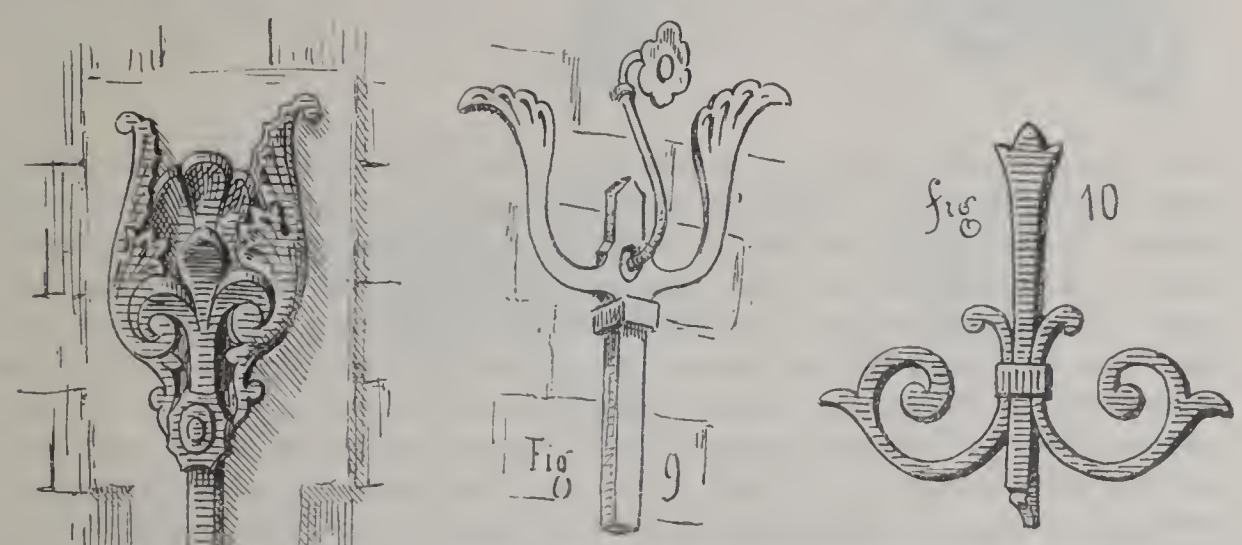


dès qu'on en cherche le pourquoi. Autrement il faut arriver jusqu'aux tricheries du XVIIe siècle, jusqu'aux temps modernes, presque à notre époque, pour voir abandonner, à quelques exceptions près, le système intelligent des ancres apparentes.

Fort heureusement une réaction utile se produit depuis plusieurs années et nos architectes aujourd'hui, persuadés qu'il est toujours de salutaires enseignements à prendre dans le passé de nos pères, suivent leurs saines leçons et reviennent aux bonnes méthodes, aux méthodes judicieuses et raisonnées qui font la principale beauté des quelques monuments encore debout. Ils savent et mettent à profit cet axiome que dans une construction, quelle que soit son importance, il faut toujours, dans l'ensemble comme dans les détails, satisfaire absolument aux besoins et mettre en évidence les moyens employés dans la structure. N'est-ce pas en quelque sorte une garantie que la solidité ne sera point sacrifiée à l'ostentation, au vain caprice de faire parade d'une fausse et prétendue richesse? Voilà certes pourquoi maintenant les hommes de l'art emploient beaucoup les ancres apparentes jusqu'à ce que bientôt on ne les mette plus en usage que de cette seule façon logique et raisonnable. Que sont donc en effet des ancres noyées? simplement de vulgaires barres de fer, carrées ou rondes. Elles sont utiles, mais n'ont absolument aucun intérêt, tandis que placées au dehors, non seulement elles aussi combattent avec autant d'énergie la poussée au vide, mais encore elles ont

une raison d'être excellente. Elles expliquent et mettent en relief les garanties dont on s'est servi; en se montrant franchement, il est clair qu'elles accusent à l'œil, non pas le défaut

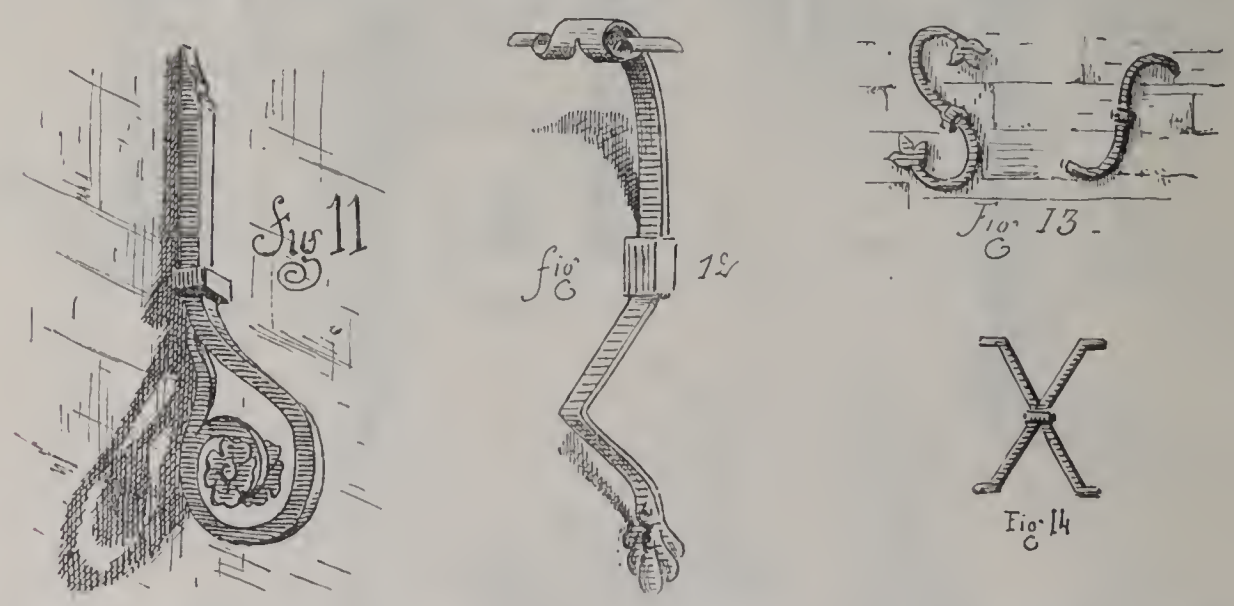




de la cuirasse, mais bien au contraire la solidité, les précautions prises; elles sont les témoins d'une bonne liaison; elles rendent cette solidité tangible et l'augmentent en quelque sorte. De plus enfin, ce qui n'est point d'ailleurs à dédaigner, elles peuvent rompre de grandes lignes droites, meubler de vastes pans de murailles ou de longues souches de cheminées, c'est-à-dire permettre de faire concourir l'indispensable à l'agréable en fournissant, à peu de frais relativement, les éléments d'une décoration souvent intéressante et gracieuse, toujours motivée et raisonnée. C'est ce qu'avaient fort bien compris et appliqué avec

un goût exquis les bons vieux maîtres et les serruriers qui sont nos modèles encore ; aussi c'est avec empressement qu'ils saisirent cette occasion de réunir à la solidité de l'ouvrage et à sa grande résistance l'élégance de la forme générale et la richesse possible des détails. Ils nous ont donc laissé en ce genre, dans un grand nombre de villes, de remarquables exemples parmi lesquels nous pourrons prendre comme types ces deux ancres du XVIe siècle, qui se montrent encore sur des façades de maisons à Toulouse (fig. 1). Malheureusement, si de semblables enseignements existent encore en maints endroits, fort peu ont été dessinés, encore moins gravés, et nos musées n'en renferment point. Voilà de l'ouvrage pour les chercheurs et les architectes appelés à faire des réparations, car ce serait grand dommage de voir passer à la ferraille et complètement disparaître ces curieux ouvrages décoratifs de ceux pour qui le fer se faisait docile, se pliait avec complaisance et se tordait sous le marteau comme par enchantement.

Pour qu'une ancre soit bien établie et rende les services qu'on lui demande, les condi-

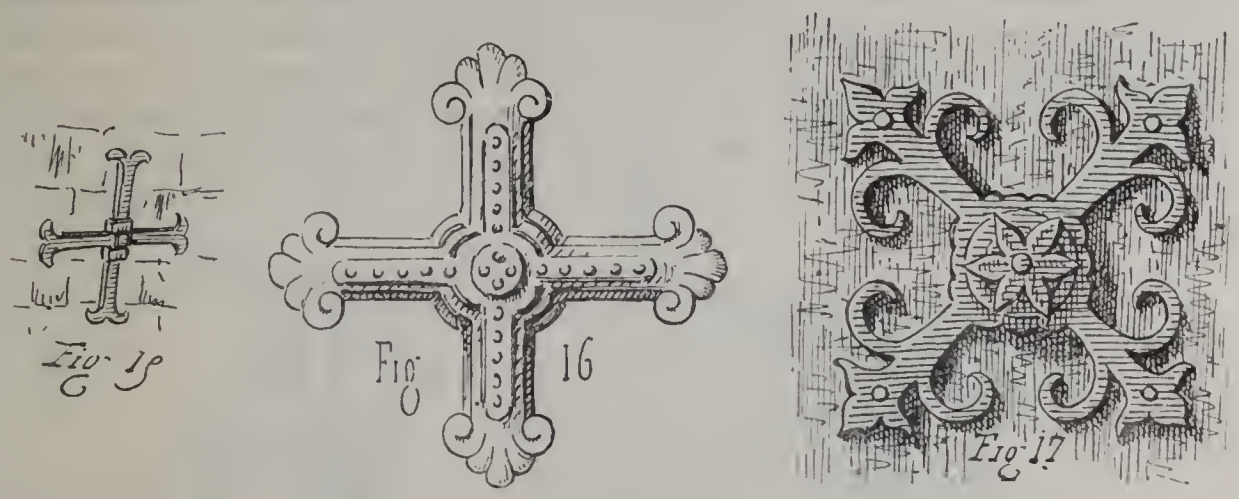


tions essentielles, comme nous l'avons déjà laissé entendre, sont une application complète contre la maçonnerie et une résistance sérieuse. La première condition est affaire de construction, de dressement, de mise en place, d'attaches placées convenablement, comme dans la figure 1, voire même de clef ou de cale permettant de tendre plus ou moins la chaîne, ainsi que l'a si bien mis en pratique un habile architecte, M. Hendrick (fig. 2). La seconde condition dépend de la disposition des branches de l'ancre, même de sa forme, qui doit en même temps et favoriser l'adhérence sur le point d'appui et faciliter l'écartement, la prise sur une large surface pour établir un cramponnement suffisant. Par conséquent c'est dans la forme et les agréments qu'on peut y ajouter que le décorateur montrera tout d'abord son savoir ornemental et sa connaissance de l'emploi, puis il pourra ensuite achever l'embellissement si bien commencé en se servant des points d'attache ou en faisant tourner l'usage des cales à son profit. En un mot il y a pour lui de toutes façons une belle et large part. C'est ce que par la suite nous allons essayer de montrer en examinant les principales combinaisons employées particulièrement dans les créations modernes.

Les différentes formes jusqu'à présent adoptées de préférence peuvent se grouper en huit catégories, savoir : les ancres en barre droite, les ancres en Y, les ancres fleuronnées ou volutées, les ancres en S, les ancres en croix, les ancres formées par des lettres, les ancres entièrement ornées et enfin les ancres provenant de l'interprétation de l'homme ou des animaux.

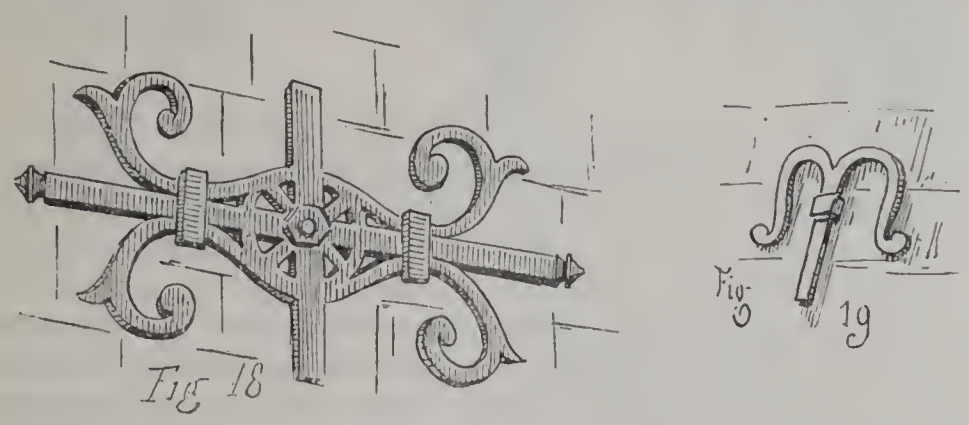
1° *Ancres en forme de barres.* Ce sont les plus vulgaires et les meilleur marché. Elles se composent d'une simple barre droite passée dans l'œil du tirant et disposée verticalement ou horizontalement suivant les besoins; parfois elle est placée obliquement. Comme en général on ne les emploie que pour des bâtiments sans importance ou construits avec la plus grande économie, la barre est coupée purement et simplement à angle droit ou bien en sifflet. Quelquefois l'ancre se termine de part et d'autre par de faibles ressauts et se trouve décorée d'un ou de plusieurs filets à biseau (fig. 3).

2° *Ancres en forme d'Y.* Après la barre unie, la forme qui, avec la même résistance,



s'appuie plus largement sur le mur, est celle, très répandue également et fort élémentaire, établie suivant un Y placé dans sa position naturelle (fig. 4). Cette ancre a sur la précédente l'avantage de l'écartement de sa partie supérieure. Quant à son ornementation, elle est semblable à celle de la barre droite.

3° *Ancres fleuronnées ou volutées.* Si jusqu'à présent les deux sortes d'ancres qui précè-



dent peuvent ne compter pour rien dans les arts décoratifs, nous allons maintenant et plus tard encore les retrouver comme supports de compositions heureuses et parfois remarquables. C'est en effet sur ces données primitives que le décorateur charpentera, distribuera une très grande variété d'ancres ornées, dont on peut regarder comme point de départ les barres simplement terminées à leur partie supérieure par un motif rappelant la fleur de lis (fig. 5). Cette ornementation est fort ancienne; de telle sorte que c'est presque tout de suite que l'on a songé à donner de l'importance à la tête des barres des ancres placées verticalement et à les changer en décor qui, petit à petit, prendra plus d'importance. Presque toujours cette addition de richesse consiste : soit en un fleuron seul ou accompagné de courbes et de feuilles, comme cette ancre de la cité Malesherbes (fig. 6), où l'on retrouve alliées la forme de l'ancre droite et celle de l'ancre en Y; soit en un ornement symétrique obtenu par

des volutes ou des enroulements simples, suivant le système adopté par Lassus pour le presbytère de Belleville (fig. 7); soit encore en un épatement à crochets agrémenté d'éléments de palmette et de feuilles d'acanthe, comme l'a essayé M. Tronquoy (fig. 8). Parfois c'est la forme en Y qui sera accusée par deux palmettes impaires au milieu desquelles vient se dresser comme axe une faible tige soutenant une fleur centrale en relief, une rose comme dans le chapiteau corinthien; telle est l'ancre (fig. 9) provenant d'un hôtel du boulevard Haussmann. Dans le même ordre d'idées, des tentatives qui ne manquent ni de charme ni de grâce ont été, à plusieurs reprises, faites pour transporter à la partie inférieure de l'ancre la décoration que d'ordinaire on réservait pour la tête. On a simplement renversé la proposition, et l'on peut dire que souvent si l'on a changé les facteurs de place, comme en arithmétique, les produits, les résultats de richesse et de solidité sont restés les mêmes (fig. 10). Jusqu'ici les données premières de l'adhérence la plus grande au mur avec le plus d'appui possible ont toujours été respectées dans le même sens, c'est-à-dire en plaquant toute une large pièce sur la muraille. C'est le moyen tout naturel, celui qui se présente le premier à l'esprit

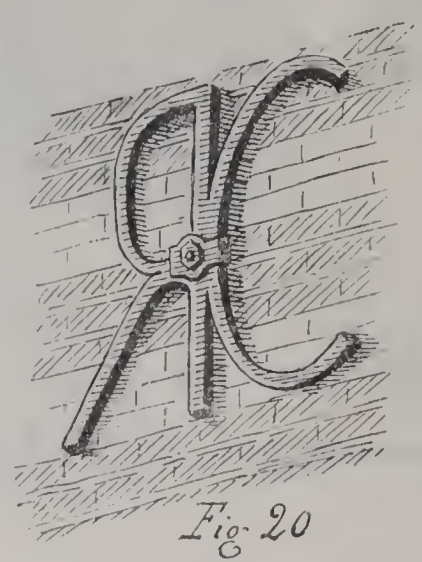


Fig. 20

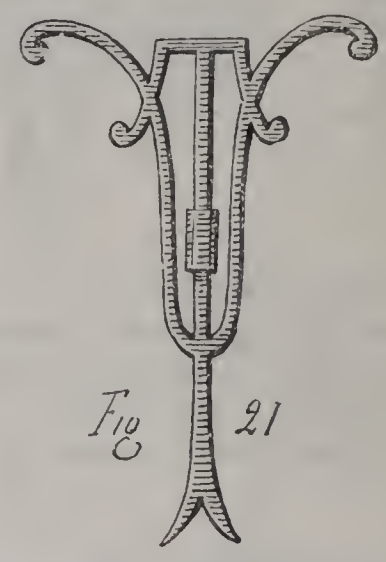


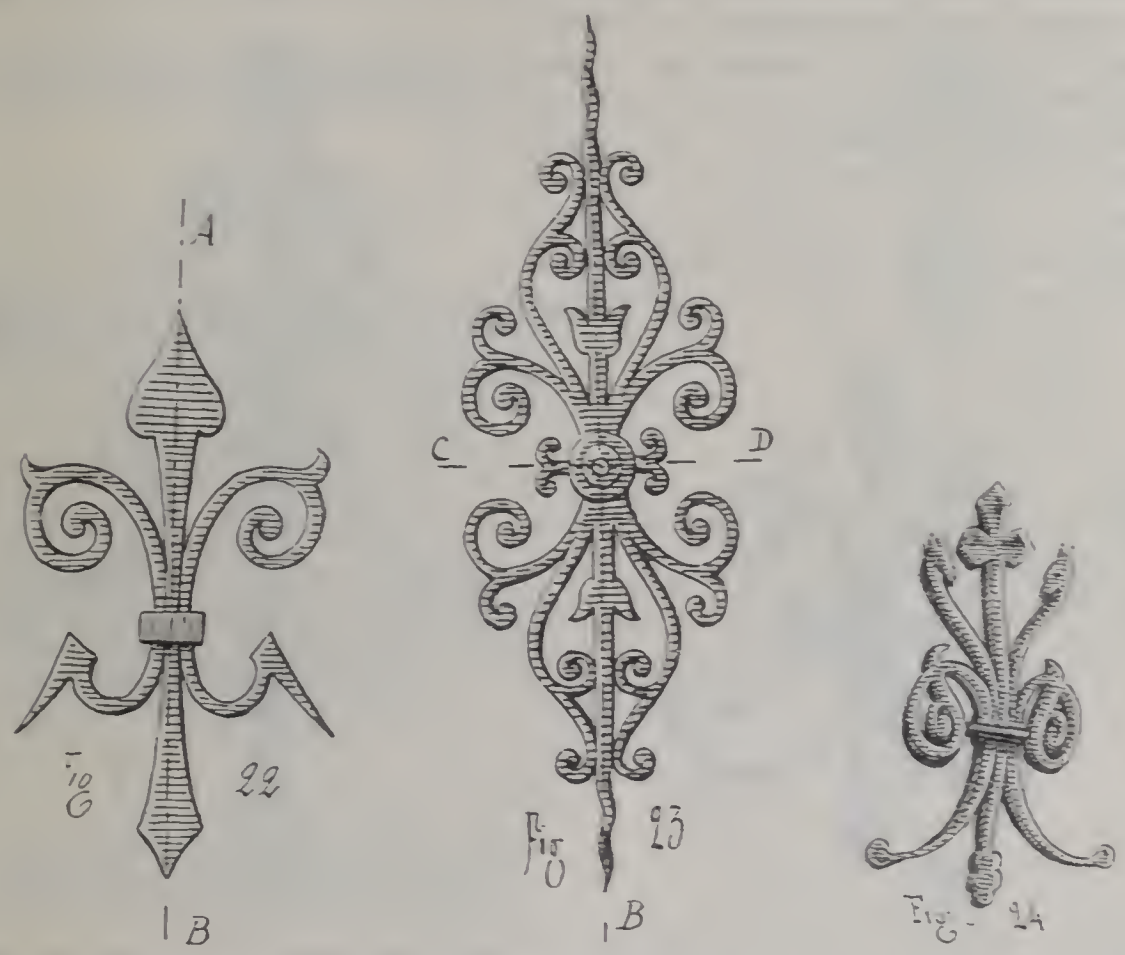
Fig. 21

et qui parle aux yeux un langage que tout le monde sait comprendre. Toutefois, la science aidant, il existe des essais de dispositions toutes contraires. Ces essais, aussi bons peut-être au point de vue de la force et de la résistance, sont à coup sûr beaucoup moins décoratifs que les précédents; il leur manque de l'ampleur, et ils ne sont visibles et compréhensibles que vus de côté. Ils consistent à recourber l'une des extrémités des branches en volute à œil décoré d'une fleur, le tout placé perpendiculairement au mur, comme l'indique ce spécimen (fig. 11), dû, à ce que nous croyons pouvoir affirmer, à notre compatriote Tronquoy. Ce premier moyen s'expliquerait encore et serait acceptable pour des surfaces destinées à être vues en perspective, mais non pour une façade. Quant à la tentative suivante (fig. 12), consistant à couder, à arc-bouter une des branches dans un sens et à mettre l'autre en saillie, elle nous paraît malheureuse, non pas comme effet mécanique, mais comme aspect; c'est étrange, c'est maigre, c'est peu solide à l'œil; l'ancre a l'air de se plier, de se tordre, de se rompre sous l'effort du tirant au lieu de lui tenir tête. Dans les deux cas, pour être acceptées, ces ancres demandent forcément un accompagnement, et un accompagnement à plat, adossé au mur, formé par d'autres tiges rigides et résistantes.

4° *Ancres en forme d'S.* Parmi les formes le plus souvent employées on trouve dans toutes les villes celles dérivées de la coube en S, c'est-à-dire celles composées d'une cimaise plus ou moins révolutée, dont la tige à double courbure passe dans l'œil du tirant et prend ses points de résistance plus largement de part et d'autre. En général, ces ancres sont simples

fig. 13): toutefois plusieurs sont ornées aux extrémités de pointes en trèfle ou de feuilles, et pas plus. Cependant il est clair que cette donnée entre les mains d'un habile compositeur pourrait facilement fournir un réseau heureux sur lequel prendraient naissance des courbes gracieuses avec tiges secondaires, des enroulements bien combinés, entremêlés de végétations et de fleurs. L'expérience est à faire: et dans ce cas il serait probablement bon de savoir se souvenir avec intelligence des remarquables productions des serruriers qui ont forgé avec un art admirable les pentures et les marteaux de porte de la belle époque.

5° *Ancres en forme de croix*. De même que, pour donner plus de prise aux ancres, on a songé à en écarter les branches en Y et en S, de même on a pensé, presque à la même époque,



a en disposer les bras en croix (croix grecque et croix de Saint-André). Aussi tout d'abord on a appliqué à ces ancres nouvelles les mêmes décorations qu'aux précédentes, c'est-à-dire qu'aux unes on a épaté les extrémités dans le genre de la lettre capitale X (fig. 14), qu'aux autres on a adapté une ornementation employée dans le blason et désignée sous le nom de croix ancrée. Cette dernière consiste à terminer les tiges en double pointe recoubée comme des pattes d'ancre de marine (fig. 15). Aujourd'hui ces formes simples ont servi, elles aussi, de base pour établir des dispositions plus compliquées et plus riches reposant soit sur les médianes soit sur les diagonales d'un carré, comme l'indiquent les figures 16 et 17 relevées sur des constructions modernes. Dans la plupart des cas les centres de ces ancres sont accusés par des boutons ou des rosaces en saillie, et c'est là un ingénieux moyen de montrer le point de liaison tout en dissimulant l'anneau de la chaîne et en augmentant les ressources de grâce et d'élégance. Parfois enfin l'architecte, ou par nécessité ou par pur caprice, change les proportions de la croix et en allonge tantôt les bras, tantôt le corps. Cette transformation lui permet de substituer à la décoration carrée un motif en longueur qui

met en évidence un sens dominant, ou bien répondant aux besoins de la construction, ou bien s'harmonisant mieux avec le cadre architectural. Telle est, par exemple (fig. 18), cette ancre de M. Hénard placée au groupe scolaire du XIIe arrondissement à Paris.

6° *Ancres en forme de lettres.* Les formes premières adoptées dès l'origine des ancres, c'est-à-dire la barre droite, l'I à double branche, la cimaise révolutée, la croix, ne furent créées, avons-nous vu, que dans le but d'obtenir de bons et solides cramponnements. Mais à de certains moments, par le seul fait du hasard ou par la volonté d'un architecte en quête d'originalité, elles ont pu être regardées comme des lettres (I, Y, S, X) et servir en même temps à représenter les initiales du propriétaire. Quoi qu'il en soit, par ce seul fait, une nouvelle ressource décorative était trouvée, et dès lors ces quatre ancres à double fonction ont donné l'idée, fort naturelle, de chercher d'autres formes dans l'alphabet, par exemple certaines lettres droites, les H, les T, etc., que l'on rencontre fréquemment. A ces capitales romaines sont venues se joindre par la suite les lettres aux jambages arrondis, qui ont permis d'introduire plus de variété et d'élégance : telle est la lettre M (fig. 19), employée souvent.

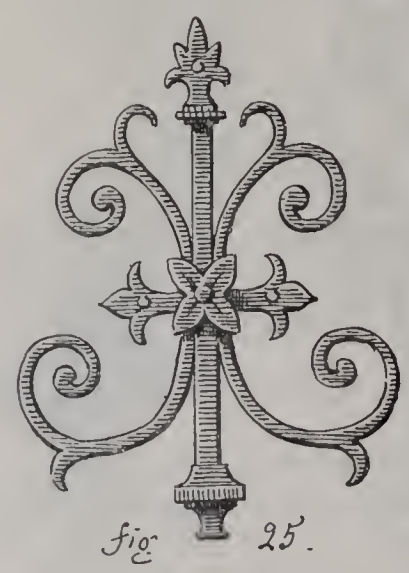


fig. 25.

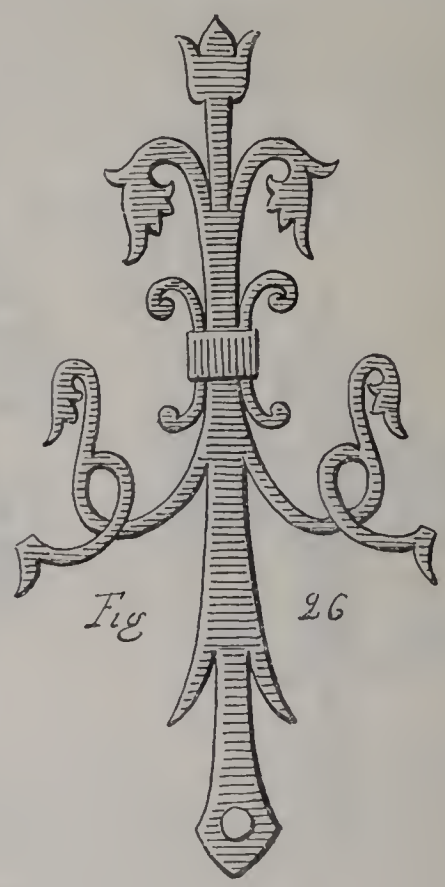
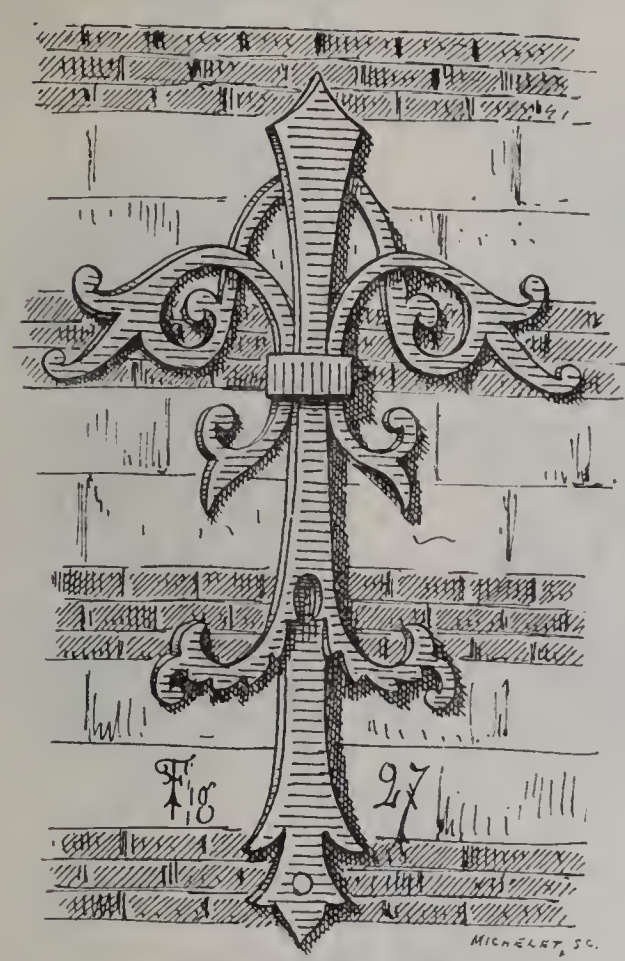


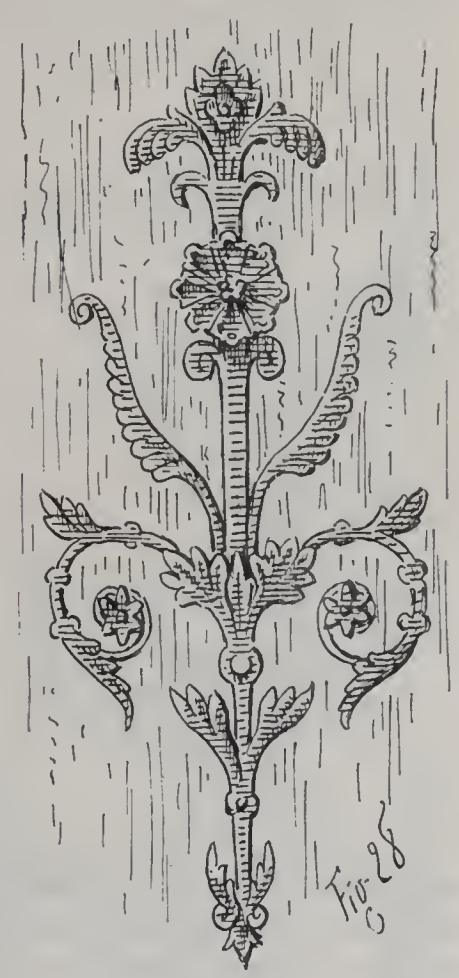
Fig 26

Enfin les lettres plus gracieuses, plus mouvementées et ornées, dont on fait tant usage aujourd'hui, ont fourni d'autres éléments qu'a augmentés encore la formation des chiffres et des monogrammes par l'enlacement des lettres ou leur adossement. De ce dernier genre sont les ancres du collège Rollin (fig. 20) et celles d'un atelier à Ménilmontant (fig. 21).

7° *Ancres entièrement ornées.* Pour les distinguer des ancres dont la tête seule est décorée de fleurons et de courbes, nous avons donné le nom d'ancres complètement ornées à celles dont toutes les parties concourent et participent à la formation d'un ornement. Cet ornement s'exécute de différentes façons, c'est-à-dire d'une seule matière ou de plusieurs assemblées : ou bien il est tout entier en fer forgé, ou bien les détails sont ajoutés en tôle repoussée, voire même le plus souvent à notre époque. toujours par raison d'économie, simplement en fonte. Quelles que soient la matière mise en œuvre et les combinaisons employées, l'ornementation de l'ancre dans ce cas s'établit d'après la loi de symétrie absolue, et cela de deux manières seulement. Ainsi : 1° dans le plus grand nombre d'exemples la décoration est disposée symétriquement par rapport à un seul axe vertical AB (fig. 22, due à M. Gateuil, architetecte), ce qui veut dire que de chaque côté de la grande barre centrale les motifs

semblables sont inversement placés; 2° les ornements sont combinés et groupés de telle sorte qu'ils sont répétés symétriquement et par rapport à un axe vertical AB, et par rapport à un axe horizontal CD (fig. 23, composée par l'architecte Tronquoy). Ces deux genres de compositions sont très intéressants et donnent naissance à de gracieuses inventions. Toutefois c'est le premier système qui est le plus répandu et donne les meilleurs résultats, comme l'on peut s'en convaincre en comparant les exemples donnés fig. 1, datant du XVIe siècle, fig. 24 par M. Seitz, fig. 25 par M. Tronquoy, fig. 26 et 27 par M. Gateuil, fig. 28 provenant du marché du Temple, avec ceux que présentent les fig. 29 par M. Cordier, fig. 30 et fig. 31. Il est à remarquer enfin que les ancres formées de décorations symé-





triques de chaque côté d'un seul axe, c'est-à-dire celles du premier système, sont des dérivations, des amplifications des ancres fleuronnées, et que, comme pour ces dernières, presque toujours on a donné une plus grande importance à la tête : cela, peut-être avec juste raison. C'est un moyen de déterminer et d'accuser une direction, un moyen de marquer en quelque sorte un sens dominant, vertical comme les murs et les cheminées que soutiennent ces ornements.

8° *Ancres en forme de personnages ou d'animaux.* Pendant que la plupart des décorateurs ont cherché pour les ancres surtout à agencer des ornements purs, simplement dérivés de la plante ou de la fleur naturelle, quelques-uns ont fait des tentatives, souvent pleines de charme et d'imprévu, pour introduire la forme animale dans ces œuvres du forgeron. C'est ainsi que sur une cheminée d'une usine (avenue de la Grande Armée) nous voyons un grand diable, à bras et jambes écartés, agrémenté d'une longue queue, s'étaler dans un mouvement de danse infernale (fig. 32). Il n'est certes ni élégant ni captivant, et cependant cet homme cornu est une trouvaille heureuse. Une idée a présidé à son enfantement : il est

là comme la représentation du travail mystérieux qui s'accomplit au dedans, comme la traduction de cette comparaison, vingt fois émise et écrite, que l'intérieur d'une usine, avec ses instruments énormes et bizarres, ses bruits sourds et répétés, ses brasiers ardents et ses éclairs en tous sens, ses centaines d'ouvriers tout noirs, est un véritable enfer, un séjour des ténèbres où s'agitent des démons aux silhouettes étranges et où se cuisent, se forgent, se dressent et se meuvent des machines d'une invention diabolique. Ailleurs nous nous trouvons en face d'idées plus calmes et plus gracieuses : sur le corps d'une cheminée s'allonge, paresseusement étendu au soleil, une manière de lézard aux belles proportions. Ce n'est point l'animal que le léger bruit de nos pas dérangera de sa douce quiétude, ce n'est déjà plus son essence ou sa stylisation; c'est sa transformation, son interprétation, ou mieux sa méta-

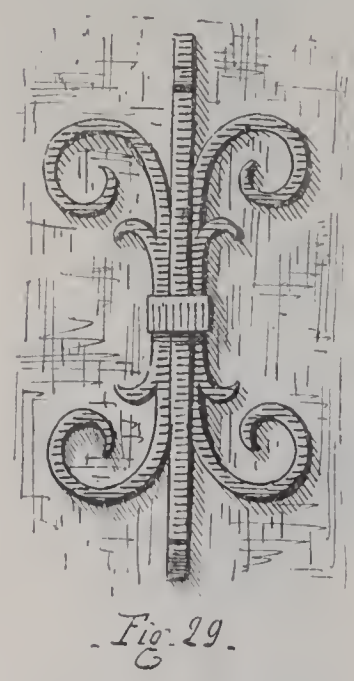


Fig. 29.

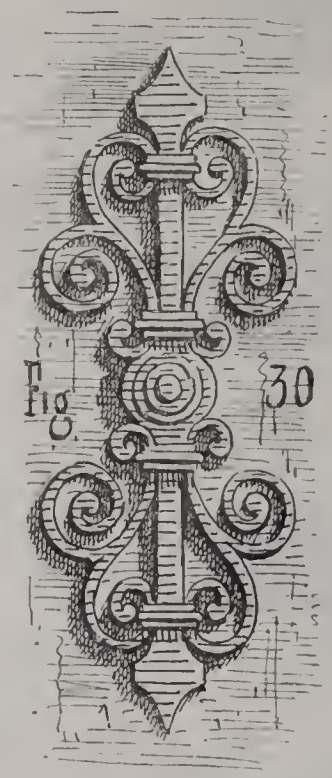


Fig. 30.

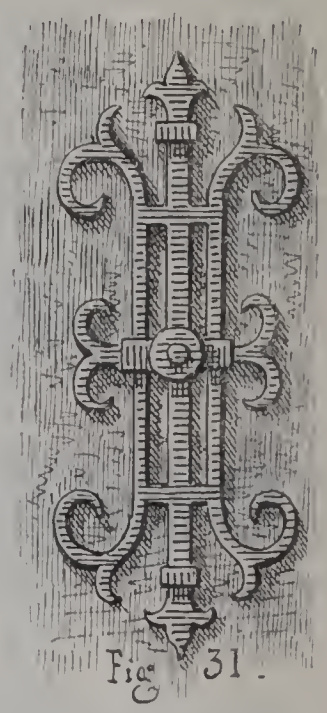


Fig. 31.

tamorphose décorative, opérée par un architecte de grand talent, M. Gateuil, avec une souplesse et une élégance remarquables (fig. 33). Voilà certes un morceau, tout coquet et mignon comme le cottage qu'il décore, que les ornemanistes et les serruriers feront bien d'étudier et de comprendre pour se lancer, à leur tour, à la recherche d'une nouvelle originalité aussi bien conçue. Nous y rencontrons en effet non seulement nouveauté, bon goût et application trouvée, mais encore un ensemble en S et des pattes qui retiennent solidement la poussée et empêchent suffisamment tout écart.

D'autres combinaisons que celles que nous venons d'indiquer peuvent certainement exister ou se produire; ne serait-ce que celles résultant de l'alliance de plusieurs formes, celles provenant de l'emploi des attributs, celles cherchant à rappeler un fait ou à mettre en évidence certaines particularités d'un commerce ou d'une industrie. Mais nous n'avons point la prétention de classer chaque espèce et de dresser une nomenclature complète; nous voulons, si possible, attirer simplement l'attention sur un élément décoratif puissant en indiquant les principaux genres faits jusqu'à présent et en montrant que les sources multiples de l'ornementation permettent de créer de nombreuses variétés d'ancres conformes au côté pratique. Dans les exemples qui précèdent il est prouvé jusqu'à l'évidence qu'allier le besoin à la forme est chose assez facilement accessible au décorateur. Il est clair même

que, au lieu de le gêner, cette loi indispensable vient à son aide, lui sert de guide en lui indiquant le canevas qu'il doit tout d'abord tracer de préférence, et dans quel sens il doit comprendre et faire exécuter son ornementation. Enfin, indépendamment de la matière mise en œuvre, de la forme et des éléments décoratifs employés, il a encore la ressource grande de

Fig. 32

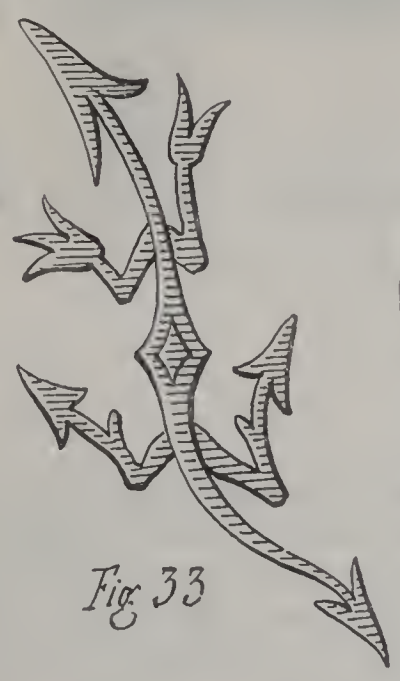


Fig. 33

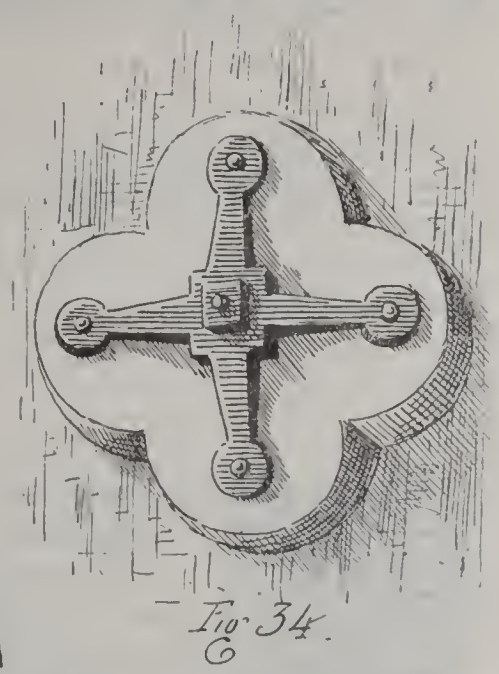


Fig. 34.

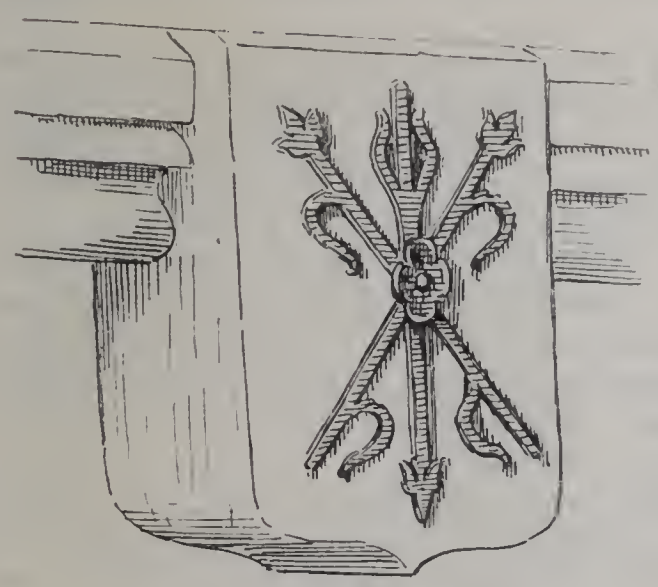


Fig. 35.

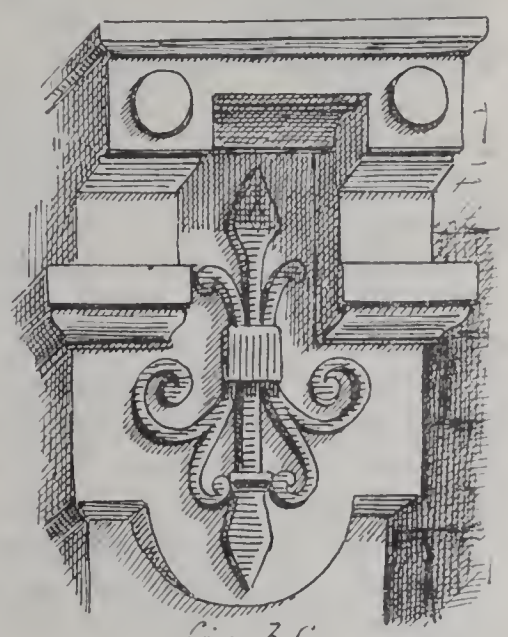


fig 36

faire valoir, de meubler son ancre en l'encadrant ou en l'accompagnant d'un motif architectural en pierre taillée, moulurée ou sulptée. Il existe en ce sens de nombreux exemples : ainsi, au lieu de reposer directement sur le nu du mur, il y a des ancres placées sur des patins qui en épousent la forme (fig. 34); il en est qui se détachent comme des armoiries sur un écu fortement saillant (fig. 35) ; d'autres sont enfoncées au centre d'une niche plus ou moins entourée de moulures et de saillies (fig. 36), de consoles à triglyphes, de frontons et de guirlandes.

J. Passepont.

L'ART DANS L'ARMURE ET DANS LES ARMES

(*Suite*[1].)

Xe SIÈCLE

Au xe siècle, le chevalier français porte le casque à timbre rond, appelé casque normand, qui se met sur le camail au moment du combat. Il porte le bouclier normand, au large umbo de fer, d'après la Tapisserie de Bayeux. Il est revêtu du grand ou blanc haubert, tel qu'il est représenté dans le Martyrologe manuscrit de la bibliothèque de Stuttgard et dans l'Aelfric, manuscrit anglo-saxon du Musée britannique.

Le haubert est une tunique à cotte en forme de sarrau qui descend en dessous des genoux; il est surmonté d'un capuchon appelé camail, et il a de longues manches. Mais le chevalier combat encore les mains nues, comme l'indiquent de nombreux documents, tels que la Tapisserie de Bayeux, le Martyrologe, le Prudentius Psychomachia, l'Aelfric, la Biblia sacra, le Jeremias Apocalypsis et la broderie de la mitre de Shgeinelalt.

C'est ainsi que le guerrier français était armé à l'avènement des rois capétiens. Seul le chevalier avait droit de porter le grand haubert. L'écuyer [2] ou le gentilhomme peu fortuné portait le petit haubert ou haubergeon qui s'arrête aux hanches. Le haubergeon est une sorte de jaque, rappelant la squamata romaine, faite en écailles de métal cousues par rangées imbriquées sur du cuir ou de la toile matelassée. Il aurait été porté par les chevaliers du viiie siècle, d'après le codex Aureus de Saint-Gall.

Le haubert ou cotte d'armes a régné pendant plus de cinq cents ans. Tout d'abord c'était une cotte *annelée*, consistant en anneaux de métal, cousus à plat l'un à côté de l'autre.

Puis ce fut la cotte *rustrée*, formée d'anneaux ovales et plats se couvrant à moitié les uns les autres.

Ces deux hauberts sont ceux des deux chevaliers représentés au xe siècle.

Après, vint la cotte *maclée*, composée de plaques de métal en forme de losanges sur un fond de peau.

Et puis, la cotte *treillissée*, armée de lanières en cuir, disposées en treillis, où chaque losange est garni d'une tête de clou rivé.

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 8e année, p. 10.
2. Voici un passage de Joinville : « L'escuyer ne doit avoir nulles chausses de mailles, ni brachières, ni coeffetes de mailles sur le bacin et des autres choses se peut armer comme un chevalier. »

Ces deux hauberts sont ceux des deux chevaliers qui sont représentés ci-dessous.

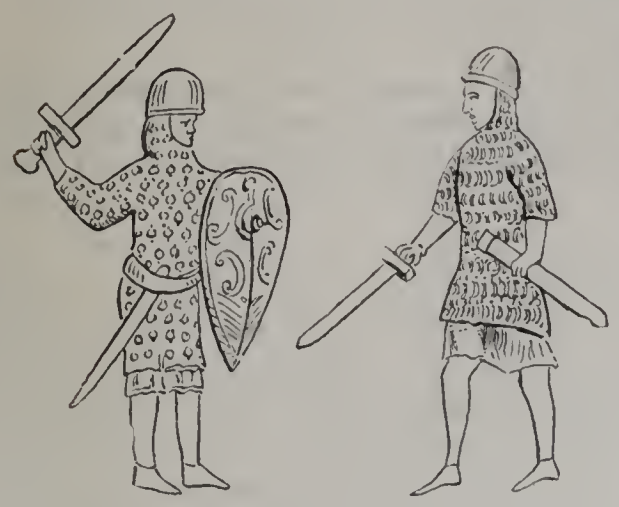


Fig. 3. — Chevaliers du xe siècle avec grand haubert à cotte annelée et à cotte rustrée.

Il y a aussi le korazin, haubert armé d'écailles de métal, comme le haubergeon.

Enfin au xiie siècle arrivera la cotte de mailles : celle-ci est entièrmeent et uniquement à mailles, dites à grains d'orge, rivées pièce par pièce. Sans envers et sans doublure, elle se passe comme une chemise. Certains auteurs pensent que la cotte de mailles a été rapportée par les croisés à leur retour de Jérusalem; d'autres en font remonter l'origine bien plus haut qu'à l'époque des croisades, jusque dans l'antiquité. Si on ne la voit pas figurer sur la Tapisserie de Bayeux, c'est peut-être parce que la reproduction par le tissage ne la rend pas suffisamment reconnaissable. Ce qui est certain, c'est que la cotte de mailles était en usage depuis bien longtemps chez les Persans, les Indiens, les Japonais, les Chinois, les Tcherkesses et les Mongols, et qu'aujourd'hui même elle est encore portée par des peuples où la civilisation est cependant en train de pénétrer[1].

Le chevalier allemand possède un armement à peu près pareil à celui du chevalier français, d'après le Martyrologe.

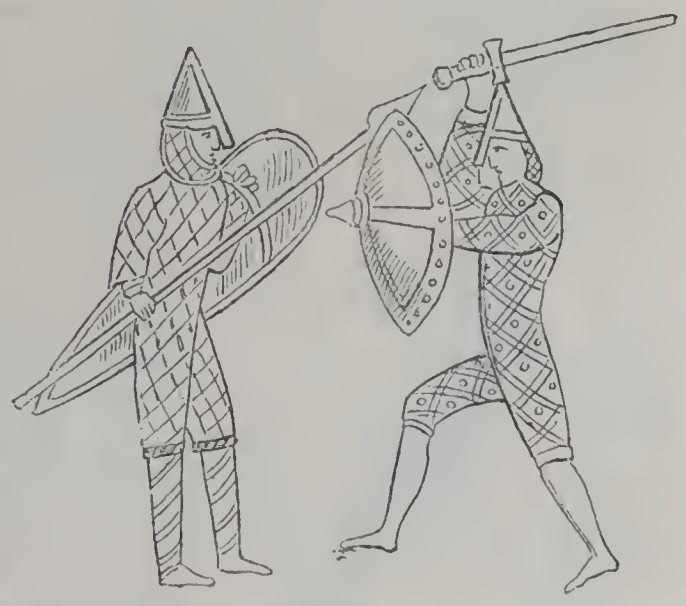


Fig. 4. — Chevaliers normand et anglo-saxon du xie siècle, avec grand haubert à cotte maclée et à cotte treillissée.

XIe SIÈCLE

Au xie siècle, sous Guillaume le Conquérant, le chevalier normand porte le casque conique à nasal et à couvre-nuque, comme nous le représente la Tapisserie de Bayeux. Le nasal était déjà employé au moyen âge; il existait même en Grèce d'après le bas-relief connu sous le nom de Guerrier de Marathon. Celui-ci est revêtu du grand haubert à cotte maclée ou treillissée à camail adhérent, avec de longues manches et des bas-de-chausses laniérés.

Le bouclier en forme de cœur allongé est presque de la hauteur d'un homme; il couvre tout le corps et l'enveloppe dans sa convexité. Cette arme défensive est faite simplement en bois revêtu de cuir. Elle a pour ornement des peintures représentant des animaux chimériques; plus tard elle portera les armoiries des chevaliers. Dans le célèbre émail du Mans, le bouclier a cette forme et accuse en forte bosse dorée l'ombilic ou l'umbo, cette saillie logée au centre du bouclier.

La Tapisserie de Bayeux représente un portrait que l'on croit être celui de Guillaume le Conquérant; l'homme de guerre y figure quelquefois sans casque, coiffé seulement du camail.

1. Le docteur Meyrick a fait un travail sur toutes les espèces de cottes.

Le chevalier anglo-saxon possède à peu près la même armure. Quant à son bouclier, c'est la rondache. — L'épée est en forme de trèfle ou bien à pommeau trilobé. Les solerets ou pédieux sont à crochet, d'après l'Aelfric.

Le chevalier allemand porte également le haubert à longues manches collantes et à camail, à haut et bas-de-chausses en mailles, d'après Jeremias Apocalypsis de la bibliothèque de Darmstadt. Le casque est à timbre bombé, comme celui qu'on retrouvera plus tard dans le sceau de Richard Cœur de Lion.

XIIe SIÈCLE

Au XIIe siècle, sous le règne de Louis le Gros, le chevalier français porte la cotte de mailles qui le couvre tout entier. Cette cotte perfectionnée remplace les cottes primitives et sera portée longtemps encore, même après l'adoption de l'armure en métal. La cotte de mailles est à manches collantes et à camail ; les bas-de-chausses sont également à mailles ; la main, autrefois nue, est enveloppée dans la manche, qui s'allonge en forme de sac à mailles, nommé moufle, d'où ne sort que le pouce.

Le casque conique à nasal est à forme très élevée, puis, vers la deuxième moitié du siècle, il fait place au timbre bombé sans nasal, comme l'indique le sceau de Louis le Jeune (1137-1180) et celui de Richard Cœur de Lion (1157-1173).

Ce casque rappelle ceux de la broderie de Seligenthal, et le petit écu fait déjà pressentir l'écu de saint Louis du XIIIe siècle. — Les solerets ou pédieux du guerrier sont à la poulaine, très pointus comme un bec de galère.

On attribue cette forme à Henri II, roi d'Angleterre (1154-1189), qui l'aurait adoptée pour cacher une difformité de son pied. La forme de la chaussure a une grande importance, parce qu'elle aide beaucoup à reconnaître l'époque de l'armure.

Fig. 5. — Sceau de Richard Cœur de Lion, XIIe siècle.

Le chevalier allemand a une cotte en écailles qui rappelle encore la squamata romaine, un énorme bouclier qui couvre tout son corps, l'épée à pommeau bilobé qui remplace le pommeau simple, d'après les peintures murales du dôme de Brunswick.

Les chapeaux de fer sont déjà en usage, comme on le voit dans ces peintures; ils seront portés jusqu'au XVIIe siècle en affectant toutes les formes, celles des casquettes à visière et des chapeaux de feutre, suivant la mode de chaque époque.

L'armure se perfectionne tellement sous Philippe-Auguste, que, pour donner une idée du degré qu'elle atteint pour la défense du corps, il suffit de citer ce passage de Rigord :

« Le chevalier Pierre de Mauvoisin, à la bataille de Bouvines, saisit par la bride le cheval de l'empereur Othon, et ne pouvant le tirer du milieu de ses gens, qui l'entouraient, un autre chevalier, appelé Girard de Truye, porta à ce prince un coup de poignard dans la poitrine, mais il ne put le blesser, à cause de l'épaisseur des armes dont les chevaliers de notre temps sont impénétrablement couverts. »

C'est Philippe-Auguste qui crée les premières compagnies d'arbalétriers à pied et à cheval [1].

1. Une peinture murale du dôme de Brunswick, exécutée sous Henri le Lion en 1195, reproduit déjà des arbalétriers, tandis que la tapisserie de Bayeux ne représente que des archers.

XIIIe SIÈCLE

Les progrès de l'armement se développent encore.

L'armure de joute des chevaliers est recouverte d'un sarrau d'armes, qui a de longues basques pareilles à celles d'une redingote moderne, dite de propriétaire.

Le casque normand, qui laissait le visage à découvert en partie, est remplacé par le grand heaume. Le heaume est un casque énorme ayant les formes les plus variées. Très lourd, son poids atteignant parfois jusqu'à 10 kilos, il recouvre un casque moins volumineux, appelé petit bassinet ou cervelière, qui s'applique sur la tête comme une calotte d'acier, et qui recouvre lui-même le camail en cotte de mailles. La tête était ainsi bien protégée, mais aussi quel poids!

Il faut dire que le casque de guerre était moins pesant; car ces heaumes gigantesques servaient surtout dans les joutes, ou les écuyers les portaient à l'arçon de leur selle pour les remettre à leurs chevaliers au moment du combat.

Quand il n'y avait que les cottes primitives des XIe et XIIe siècles, le grand bouclier normand couvrait tout le corps du combattant; mais, au XIIIe siècle, l'armure à mailles étant devenue plus forte et plus serrée, le bouclier diminue de taille pour faire place au petit écu peint et armorié tel qu'il est porté sous le règne de saint Louis (1226-1270). Les armoiries sont devenues héréditaires vers la deuxième partie du XIIIe siècle, et elles sont le signe distinctif de la famille sur l'écu, dont la forme est conservée dans le sceau.

Fig. 6. — Chevaliers portant les heaumes de joute. XIIIe siècle.

Le guerrier porte l'écu suspendu à son cou par une grande courroie qui s'appelle *guige* dans les anciens manuscrits [1]. Le bouclier disparaîtra quand arrivera l'armure à plates de la fin du XVe siècle avec ses garde-bras et ses passe-garde. La cotte se raccourcit déjà : car on voit apparaître les brassards pour la défense des bras, les jambières, dites tumelières ou grèves, pour la défense des jambes, qui n'avaient jusque-là que les bas-de-chausses. Les solerets sont encore à la poulaine. Toutes ces pièces du harnais, jadis en cuir bouilli, sont maintenant en acier ou en fer forgé.

A la fin du XIIIe siècle apparaît le gantelet à doigts séparés. Cette transformation, due à l'industrie du forgeron, est un acheminement vers l'armure complète.

A la fin de ce siècle, le heaume de joute est surmonté d'un cimier et décoré parfois de peintures polychromes.

Le cheval porte une armure en mailles; bardé de fer treillissé, il est recouvert d'un riche caparaçon d'étoffe.

Un haut-relief en cuivre émaillé champlevé de la collection de M. de Nieuwerkerke représente un chevalier alternativement émaillé en bleu et doré, en nuances citron et orange.

1. Dans *Perceval :*

Et l'escu par la guige pend.

Dans le *Roman d'Herris :*

A son col a une targe pendue,
La guige en fut de pourpre et or battu.

Le manuscrit allemand « Tristan et Isolde », conservé à la bibliothèque de Berlin, représente également l'armure de joute des chevaliers de cette époque.

Les épées à quillons droits en forme de croix ou bien avec les extrémités recourbées vers la pointe sont d'une dimension formidable, aiguës et à deux tranchants, servant à frapper d'estoc et de taille.

XIVe SIÈCLE

Sous Philippe VI de Valois, vers 1340, l'armure change entièrement de caractère et de forme. Elle va se perfectionnant de plus en plus pour résister à l'effet de l'arme à feu qui vient d'apparaître en Europe.

Le costume devient court et collant, la cotte de mailles s'arrête au haut de la cuisse. Les grands heaumes de joute sont ornés de cimiers à plumet ou d'emblèmes héraldiques à tête d'animaux fantastiques en fer noirci ou poli. Les grèves deviennent à charnières complètes; les pieds sont chaussés de solerets à lames de fer articulées.

Fig. 7. — Chevalier du XIVe siècle, manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne.

Après avoir cessé d'être à la poulaine vers le milieu du XIVe siècle, pour faire place à la forme demi-poulaine, comme la chaussure du costume civil, les solerets vers la fin du siècle reviennent à la forme poulaine encore plus accentuée. Leurs pointes arrivent à être tellement longues qu'un jour de bataille les chevaliers, après être descendus de cheval, durent les couper pour pouvoir marcher. Les gantelets sont à doigts séparés et articulés.

L'effigie sépulcrale de sir Hugh Hastings gravée en 1347, sur une planche de cuivre qu'on voit encore sur son tombeau, nous représente exactement le costume des chevaliers de cette époque. Sir Hastings porte par-dessus la courte cotte de mailles un pourpoint armorié, collant, très rembourré sur la poitrine et s'arrêtant au-dessus des genoux. Les bras sont défendus par des plaques d'acier maintenues sur la maille par des courroies; l'articulation des épaules et des coudes est protégée par des rondelles. Les cuisses sont couvertes par des cuissots en cuir bouilli, le genou par une genouillère en acier.

Le chevalier italien porte le grand bassinet, remarquable par son avance, sorte de visière ressemblant à celle d'une casquette moderne.

Le chevalier espagnol est encore armé du simple camail sans casque, comme semble l'indiquer un fragment de sculpture de l'Alhambra.

Les chevaliers, au XIVe siècle, portent à la hauteur des hanches la riche ceinture d'orfèvrerie, telle qu'elle est représentée à notre musée d'Artillerie dans l'un des costumes faisant partie de la belle collection composée par le colonel Leclerc.

L'épée devient encore plus longue; ses quillons sont en simple croix, sans ornements.

XVe SIÈCLE

L'armement, que nous avons vu se transformer continuellement durant le moyen âge, arrive enfin, au point de vue de la défense du corps, à son apogée. L'armure gothique à

plaques de métal, dite à plates, toute en acier poli, recouvrant la cotte de mailles, prend naissance avec le xve siècle, sous Charles VII, à l'époque de Jeanne d'Arc.

Sans vouloir faire une nomenclature technique, qui peut paraître aride, bornons-nous, afin d'indiquer dans quel état se présente l'armure arrivée à son plus haut degré de perfection, de citer les principales pièces qui la composent. C'est : la cuirasse avec le colletin hausse-col et les rondelles de plastron pour protéger le haut du corps; la braconnière en lames d'acier, terminée par des tassettes pour défendre l'abdomen et le haut des cuisses, enfin les garde-reins et les cuissards, les genouillères, les jambières et les pédieux pour le bas du corps. Les brassards et les gantelets sont composés de lames superposées.

Quant au casque, c'est la salade qui remplace le grand bassinet. La salade est terminée par un grand couvre-nuque; elle possède une visière d'abord à vue fixe et puis à vue mobile très courte, continuée par une bavière qui se visse sur le haut de la cuirasse, afin de défendre le menton, la bouche et le cou.

Fig. 8. — Armure du xve siècle [1].

Fig. 9. — Armure attribuée à Maximilien Ier au xve siecle. (Collection d'Ambras.)

Le guerrier abaisse la visière au moment de charger. Ce casque paralysait les mouvements de la tête et la réduisait presque à l'immobilité, ce qui dut être cause de sa suppression.

Dans l'armure (fig. 9) attribuée à Maximilien Ier (1459-1519), la salade est à vue avec visière mobile à charnière. Les cuissards, les grèves et les solerets appartiennent déjà au xvie siècle.

L'armure du cheval de bataille et de tournoi, qui au siècle précédent était en mailles, recouverte d'un caparaçon d'étoffes, arrive à sa perfection comme celle de l'homme. Elle se compose du chanfrein à vue ou bien aveugle pour empêcher le cheval de se dérober, de la muserolle, de la barde de crinière et du poitrail, pour l'avant-main, de la jupe ou tonnelle

1. Cette gravure a été placée, par suite d'une erreur de mise en pages, dans la premiere partie de cette étude, page 12, sous le titre de *guerrier mérovingien*. Tous les lecteurs auront d'eux-mêmes relevé et rectifié cette erreur.

et du garde-queue pour l'arrière-train. L'armurier allemand a poussé si loin le travail de l'armure équestre, qu'un tableau de 1480, conservé à l'arsenal de Vienne, représente maître Albrecht, armurier de l'archiduc Maximilien, sur un cheval armé de jambières articulées.

Le bouclier bourguignon triangulaire apparaît ainsi que le pavois germanique. Le pavois, dont l'origine remonte à la plus haute antiquité, est ovale par le haut et carré par la base.

Ce pavois d'assaut allemand (fig. 10) provient de l'ancien arsenal d'Ens (Autriche). Le sujet de cette pièce remarquable par sa conservation et sa peinture représente saint Georges.

Le petit écu est remplacé par la longue targe en bois léger et serré, recouvert de cuir. Sur ce cuir on appliquait un enduit dans lequel on sculptait les ornements pour les peindre et les dorer ensuite.

Enfin ce sont les rondaches et les rondelles. Ces boucliers ronds, tout en métal, ont les formes les plus variées. On en trouve à gantelet, à brise-épée, à dard et à lanterne.

Sur cette rondache est fixé à demeure un gantelet de main gauche. A l'intérieur est logée dans un fourreau une lame d'épée qui en sort horizontalement, et dans le haut une lanterne pour les rondes de nuit.

Fig. 10. — Pavois d'assaut allemand. (Arsenal d'Ens.)

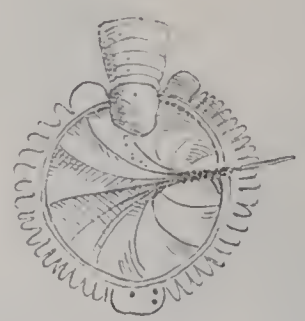


Fig. 11. — Rondache du xve siècle. (Musée d'Art. de Paris, I, 35.)

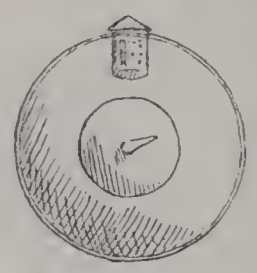


Fig. 12. — Rondelle à dard et à lanterne. (Musée de Hanovre.)

Fig. 13. — Bouclier à canon. (Tour de Londres.)

Cette rondelle à poing, en fer, est à la fois à dard et à lanterne pour les combats nocturnes. Elle est au musée des Guelfes à Hanovre.

Voici une rondache anglaise, en fer, armée d'un petit canon à main, à mèche et se chargeant au moyen d'une boîte mobile, sorte de veuglaire. La Tour de Londres possède 25 de ces boucliers.

Au xve siècle, on revoit le miton ou moufle gantelet inarticulé où les doigts ne sont plus séparés, comme l'indique l'armure de Jeanne d'Arc du catalogue de Dezest. Puis, à la fin de ce siècle, il redevient articulé. C'est, dit-on, à cette époque, qu'apparaît dans la langue française le dicton : relever le gantelet.

Les solerets à la poulaine ont des pointes démesurément longues jusqu'aux approches du règne de Louis XI, durant lequel ils ont une forme en arc tiers point.

(*A suivre.*) MAURICE LIPPMANN.

LA NEUVIÈME EXPOSITION

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(10 Aout — 25 Novembre 1887)

PALAIS DE L'INDUSTRIE (CHAMPS-ÉLYSÉES)

Le Jury institué par la Direction des Beaux-Arts, d'accord avec l'Union Centrale pour juger les dessins exécutés par les élèves et anciens élèves de nos Écoles de France, en vue des épreuves éliminatoires indiquées comme préparation au concours du Grand Prix de voyage et de la Bourse d'étude, qui aura lieu à l'occasion de cette neuvième exposition, a terminé la première série de ses travaux.

Ces épreuves éliminatoires consistaient, rappelons-le :

1° En un exercice de dessin géométral (mise au net d'après un croquis coté);

2° En un dessin à vue d'après un relief;

3° En une composition d'ornement.

Elles ont eu lieu simultanément pour toute la France, en 3 journées consécutives, et près de 500 jeunes gens et jeunes filles avaient pris part à ces concours préliminaires, dont une centaine environ rien que pour Paris.

Sur ce nombre, 54 jeunes gens et jeunes filles seulement ont été admis par le Jury à se présenter aux concours définitifs, dont la date exacte sera ultérieurement fixée, mais ne dépassera pas, croyons-nous, la première quinzaine de septembre.

Nous donnons ci-dessous la liste, par départements, des concurrents admis à prendre part aux concours du Grand Prix de voyage et de la Bourse d'étude de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Section de Paris.

Jeunes gens. — Maurice Bonval, Marc Honoré, A. Mathé, Jacques Cantel, Eug. François, Victor Koos, Aimé Octobre, Léon Rapilly, Marcel Ruty, Firmin Maglin, Léon Baudvit, Pierre Bin, Aug. Biron, Henri Housset, Etienne Noirot, Gabriel Picon, Gaston Quenioux.

Jeunes filles. — Jeanne Bellenger, Gabrielle Bernard, Jeanne Deherme, Emma de Laharpe, Leroux-Villeneuve, Berthe Liebmann, Anna Martin, Constance Perrin, Marguerite Peyrane, Louise Roy, Fanny Thiery, Marthe Abran, Pauline Caspers, Berthe David, Marie Duval, Jeanne Ménagé.

Section de la Province.

Jeunes gens.

Bordeaux. — Gilbert Péjac.

Châlons-sur-Marne. — Emmanuel Deulofeu.

Clermont-Ferrand. — Pierre Martin.

Dijon. — Paul Auban, Louis-Benoît Denizot, Joseph Lebaut, Ernest Royer.

Grenoble. — Antoine Bernard, Xavier Borgey.

Mâcon. — Antoine Druot, Pierre Dupuis, Claudius Malorde.

Marseille. — Paul Mauren.

Montpellier. — A. Vincent.

Nice. — Louis Audibert, Camille Mary, Antoine Suë.

Rennes. — Jules Rousin.

Saint-Étienne. — J.-B.-Élie Decarli.

Valenciennes. — Henri Armbruster.

LES PUBLICATIONS

POUR

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DÉCORATIF EN ALLEMAGNE

La *Revue des Arts décoratifs* a souvent eu l'occasion dans ces derniers temps d'appeler l'attention de ses lecteurs sur le développement de l'instruction des Arts décoratifs en Allemagne, mouvement qui, comme il appert des enquêtes officielles, va de plus en plus croissant et qui semble expliquer d'une manière assez précise la rivalité énergique qu'oppose l'Allemagne à l'industrie française. Pourtant nous ne prétendrons pas — tout en reconnaissant les mérites réels obtenus dans les écoles d'outre-Rhin — que cet essor industriel et artistique, remarquable à n'en pas douter, soit dû uniquement à l'organisation très avancée que présentent la plupart des institutions destinées à l'étude des arts industriels. Dire que ce soient ces établissements répandus par toute l'Allemagne qui aient élevé le niveau du goût en général; que ce soient eux qui aient été la cause de la supériorité du travail artistique d'aujourd'hui sur les produits d'il y a dix ans à peine : ce serait fort méconnaître la nature de ce mouvement ascendant.

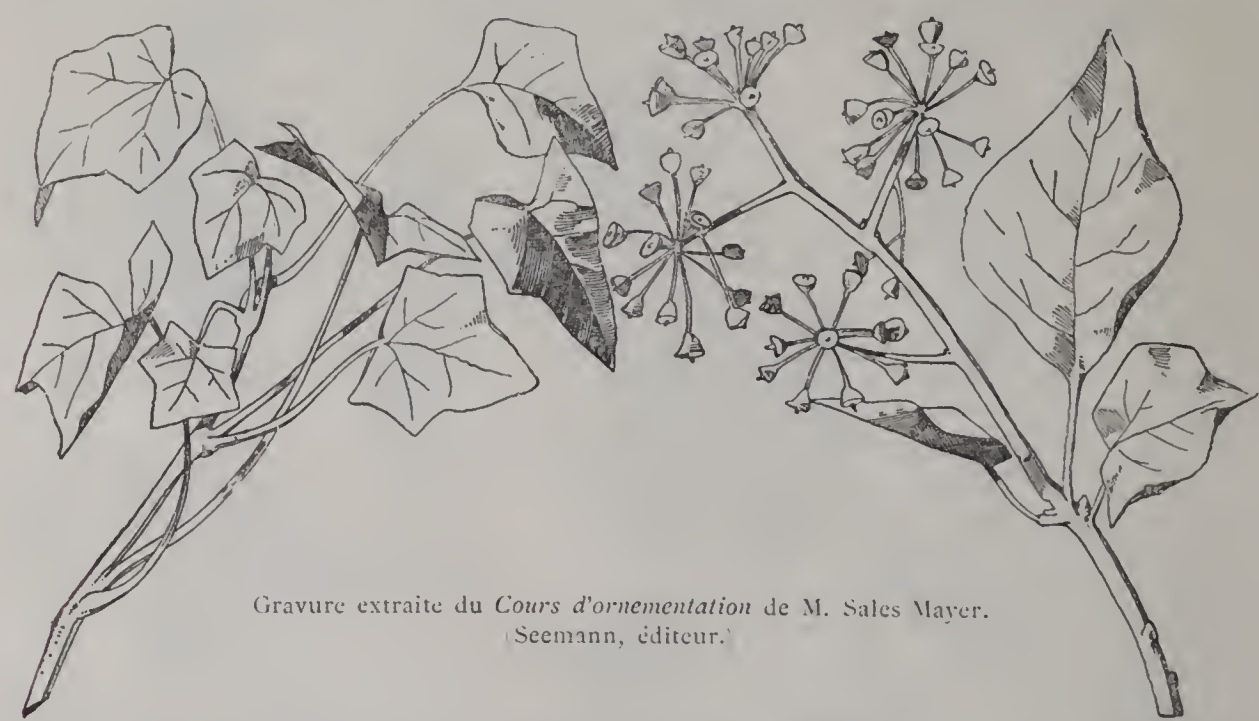
Évidemment ce n'est point au moyen de programmes perfectionnés, d'académies bien réglées, de musées richissimes que s'obtient la véritable force, en matière d'art. Qui étudie de près le mouvement tel qu'il s'est opéré au delà des Vosges, sera bientôt amené à dire que l'influence de ces institutions sur l'industrie n'embrasse jusqu'à ce moment qu'un cercle relativement restreint et que les causes qui expliquent le spectacle intéressant d'une nation se souvenant de sa mission artistique reposent sur les profonds changements dans l'organisme social de l'Allemagne moderne. Je ne dirai pas pour cela que le mécanisme scolaire qui fait l'étonnement des derniers rapporteurs officiels, anglais et français, ne soit pour rien dans le travail industriel allemand; je me garderai bien de nier qu'une telle organisation ait exercé une influence notable sur ces réels progrès, mais notez bien que la formation de ces établissements a été l'effet d'un mouvement général, amené inconsciemment par l'amélioration indéniable des conditions économiques telles qu'elles se sont développées depuis une quinzaine d'années à peu près. Ainsi, je ne voudrais pas surfaire la prétendue efficacité de nos installations nombreuses et coûteuses à la fois. Néanmoins, toute tentative qui semble destinée à faciliter la connaissance des Arts décoratifs et qui apparaît comme un progrès

TYPES D'AIGUIÈRES

Gravures extraites du *Cours d'ornementation* de M. Sales Mayer.
(Seemann, éditeur.)

véritable dans l'enseignement de l'art doit être surtout en France l'objet d'une sérieuse attention.

Dans une étude pleine d'intérêt, M. Raffallowich a parlé ici même de l'enseignement des Arts décoratifs au duché de Bade. Sans que je veuille placer au premier rang l'Ecole d'Art industriel de Karlsruhe, il convient de dire que son organisation est des plus louables, et l'appareil dont elle dispose des plus complets. La méthode surtout dont on se sert pour utiliser les riches collections d'estampes et de livres d'art vient d'être mise brillamment en lumière par une publication récemment terminée de la maison E.-A. Seemann de Leipzig. Je veux parler du *Cours systématique d'ornementation* (Ornamentale Formenlehre) de M. Sales Meyer, professeur à l'Ecole des Arts décoratifs de Karlsruhe, travail considérable mené à bonne fin et jouissant d'un légitime succès. Nous n'avons pas affaire à une luxueuse grammaire de l'ornement en chromo, telle qu'en a publié Owen Jones par exemple, sorte de répertoire de l'art industriel de toutes les époques, accompagné d'un texte explicatif. C'est un livre d'une portée bien plus pratique, et relativement peu coûteux, ouvrage indispensable aux écoles d'art, qui a pour objet de démontrer par un nombre considérable de dessins la filiation en quelque sorte des styles à travers tous les âges. L'auteur a puisé largement dans les publications de ses prédécesseurs; mais, en divisant méthodiquement ses nombreux motifs d'ornementation en trois grands groupes, — les éléments de l'ornement, l'ornement composé, le décor appliqué sur la forme, — il est parvenu à donner un exposé net de l'art ornemental dans toutes nos applications industrielles. C'est un cours gradué et encyclopédique de toutes les formes typiques usitées dans l'art décoratif, allant de l'élémentaire au compliqué. Vous connaissez le petit volume de M. Adeline qui traite de la composition décorative (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts) : eh bien ! élargissez le cadre, éliminez tout ce qui tient de l'abstraction théorique, accumulez le nombre de dessins afin d'obtenir sur 300 planches in-folio près de 3000 dessins d'un faire magistral, et vous aurez l'idée de l'ouvrage remarquable de M. Sales Mayer. Joignez encore à ces illustrations un texte d'une concision claire, expliquant les variations diverses, effets de la succession des styles historiques, et vous aurez une sorte d'analyse succincte et complète de l'ornement, bref un ouvrage qui, mieux que tout autre, nous semble destiné à guider le professeur autant que l'élève, qui fournit même à l'industriel une source inépuisable d'études et d'inspirations nouvelles. Les quelques réductions de gravures que nous devons à l'obligeance de l'éditeur peuvent donner une idée sommaire de l'esprit



Gravure extraite du *Cours d'ornementation* de M. Sales Mayer. (Seemann, éditeur.)

qui a guidé l'auteur dans tous ses dessins.

Inutile d'ajouter que le succès de cette importante publication est considérable; la plupart des écoles professionelles de dessin en Allemagne et en Autriche ont promptement suivi l'exemple de la méthode qui est sortie de l'École des Arts décoratifs de Karlsruhe.

Avant de finir, je voudrais vous signaler encore une petite brochure d'un style alerte et parfois railleur, du docteur Georges Hirth, l'auteur très connu du *Trésor d'art ornemental*. C'est une critique de bon aloi du byzantinisme doctrinaire qui règne dans l'organisation actuelle de nos académies et écoles d'art; c'est un plaidoyer d'un raisonnement serré et animé en faveur d'une éducation artistique procédant surtout de l'observation de la nature. On ne saurait trop recommander les *Idées sur l'enseignement des arts*, de M. Hirth, à tous ces adorateurs de préjugés acquis, en matière d'enseignement, qui s'obstinent à ne pas comprendre pourquoi leurs efforts en matière d'éducation artistique demeurent stériles, et persistent dans l'immobilité d'un optimisme des plus funestes.

RICHARD GRAUL.

PORCELAINES ET FAIENCES ITALIENNES

—

UNE VISITE A LA FABRIQUE DE DOCCIA

Je m'étais promis, lors d'un récent voyage à Florence, de visiter l'importante fabrique de porcelaines de Doccia, qui appartient au marquis Guiori. Il ne me suffisait pas d'en connaître les produits très variés; je voulais encore me rendre compte des procédés de fabrication et des conditions générales dans lesquelles se trouve établie la manufacture. J'avais été prévenu qu'une consigne sévère interdisait à quiconque l'entrée des ateliers et des fours. et quoique l'excursion soit bien facile, puisque le tramway de Florence à Sesto y conduit en moins d'une heure, j'hésitai un moment à me rendre à Doccia, où le musée annexe de la fabrique est seul ouvert aux visiteurs. Mais, surtout lorsqu'on est en voyage, on croit peu aux consignes absolues; on espère toujours qu'une exception sera faite en votre faveur. Un jour donc je me décidai à terminer par Doccia une excursion commencée par Signa, où je m'étais rendu pour voir le tressage de la paille. Signa est le centre de la fabrication des chapeaux de paille d'Italie.

Une légère voiture du pays me conduisit à Doccia par des chemins de traverse. De loin j'apercevais la fabrique, qui se détachait comme un large point blanc sur la colline limitant l'horizon; puis, lorsque j'eus traversé Sesto et contourné sur la droite les dernières maisons du bourg, je me trouvai à Doccia. De ce point relativement élevé, la vue est belle. Le paysage est frais, gai; la plaine, bien cultivée, toute verte du feuillage des mûriers, des ormes et des vignes, s'étend sur la droite jusqu'aux collines violacées de Prato et de Pistoia. Florence est sur la gauche, cachée par des replis de terrain.

C'était là, dans cette contrée fertile, que le marquis Carlo Guiori cherchait, au siècle dernier, à appliquer sa théorie d'agriculteur ami du progrès. Mais ces travaux ne suffisaient pas à sa grande activité, et, vers 1735, il établit une fabrique dans laquelle il se proposait de rechercher le secret de la belle céramique toscane du siècle passé. L'entreprise était hardie. Il n'était pas homme à s'arrêter devant aucune difficulté, et il commença des essais qui restèrent assez longtemps infructueux. Il lui fallait tout créer. la fabrique en elle-même et les artisans qu'il devait employer. Il appela à Doccia des maîtres, des artistes italiens et étrangers, notamment le sculpteur Bruschi, le chimiste Wandhelein, le peintre Aureiter; il fit instruire à ses frais les ouvriers et leurs enfants, et forma ainsi peu à peu une petite colonie artistique et industrielle. Mais il manquait encore de terres indigènes propres à la fabrication de la porcelaine; en n'en découvrit, en Italie, qu'à une époque bien postérieure, et de ce moment seulement la fabrication de Doccia prit un réel développement.

Le marquis Lorenzo Guiori, qui avait hérité de la fabrique en 1757 à la mort de son père, le marquis Carlo, agrandit considérablement les ateliers et construisit de nouveaux fours nécessaires pour la fabrication de la poterie commune. Ces agrandissements furent continués par le marquis Carlo Leopoldo, fils du marquis Lorenzo, qui éleva une vaste galerie destinée à recevoir une collection de modèles de sculptures anciennes et modernes.

En 1848, la propriété de la fabrique revint par héritage à son fils, le marquis Lorenzo, qui ne cessa jusqu'en 1878, époque de sa mort, de s'occuper du développement de cette grande industrie, qu'il a laissée à ses fils, les propriétaires actuels de Doccia, dans de remarquables conditions de prospérité.

L'installation générale est bien comprise. Les différents corps de fabrique où se trouvent les ateliers, les dépôts de matières premières et de combustibles sont tous reliés entre eux par des rails sur lesquels glissent des wagonnets servant aux divers transports. D'ailleurs on a rapproché dans des bâtiments contigus tous les travaux à opérer successivement; de telle sorte qu'une porcelaine entrée brute dans le premier atelier sort de la der-

nière salle toute façonnée, décorée, prête à passer au four, d'où elle entrera directement dans les magasins. Depuis quelques années on a installé un grand moteur à vapeur qui met en mouvement des machines diverses pour la préparation des matières premières et pour la fabrication.

Les produits de Doccia sont connus. Ils ont été fort remarqués à Paris en 1878 à l'Exposition universelle, et il y a deux ans encore, à l'Exposition des arts décoratifs. Ils se classent en porcelaines et faïences artistiques, et en porcelaines blanches ou décorées pour les besoins de la vie usuelle. Or il est intéressant de voir par quelle progression s'est étendue et s'est presque transformée cette fabrication. Les premiers essais tentés à la fondation de la fabrique ne donnèrent que des objets d'une teinte un peu grise, d'un grain épais, décorés en bleu noirâtre au moyen de patrons découpés à jour.

Puis les artistes, les chimistes appelés par le marquis Carlo Guiori transformèrent rapidement la fabrication. La pâte devint plus fine et plus blanche; le modelage des pièces fut fait avec goût et habileté, et une décoration aux teintes douces donna un véritable cachet artistique à ces compositions. Ces premières œuvres, connues sous le nom d'*anciens Guiori*, sont très recherchées. On en voit de beaux spécimens au musée Guiori, établi dans la fabrique, musée qui renferme une collection complète, classée par ordre chronologique, de tous les produits de Doccia. Vers 1760, on joignit à la fabrication des porcelaines artistiques celle de la poterie commune, qui devait être rapidement étendue. En même temps on entreprit la fabrication des porcelaines à relief de Capo di Monte, mais ces imitations furent abandonnées presque aussitôt. Elles ont été reprises il y a quelques années et elles ont obtenu, à ce second essai, un succès qui se continue. Presque à la même époque, Doccia inaugurait l'imitation des anciennes faïences italiennes des XVIe et XVIIe siècles sorties des fabriques de Faenza, d'Urbino, de Gubbio.

Le chimiste Guisto Guisti et le peintre Francesco Guisti réussirent à obtenir une imitation à peu près parfaite du dessin et des couleurs; la reproduction fut complète lorsqu'ils eurent retrouvé les vernis irisés employés à Faenza et à Gubbio et inutilement cherchés à diverses reprises dans d'autres fabriques.

A côté de ces imitations, Doccia fabrique depuis 1862 notamment des produits originaux qui se rapprochent par le style et le dessin des modèles anciens.

Les porcelaines et faïences de Doccia comprennent donc les miniatures sur plaques de porcelaine, les sculptures en biscuit, les faïences irisées, les terres émaillées et coloriées à la façon des Della Robbia, les coffrets, aiguières dans le style de Capo di Monte ou des anciens Guiori, les grands plateaux et les grands vases en faïence ornés d'une décoration aux teintes vives. A côté de ces produits artistiques, Doccia a développé et développe chaque jour davantage sa fabrication d'objets répondant à tous les usages, depuis la vaisselle riche ou commune jusqu'aux appareils de chimie et de télégraphie, aux écriteaux de rues, aux grands vases pour les jardins et même aux poêles en terre cuite.

Cette production très importante a nécessité l'établissement de huit fours de forme cylindrique, à deux étages, pour la cuisson des porcelaines : chacun de ces fours peut contenir 25 000 objets dont une moitié reçoit la première cuisson sans émail dans l'étage supérieur. Il y a encore deux fours rectangulaires pour les faïences communes et pour poêles, deux fours cylindriques pour la cuisson des faïences artistiques, deux moufles pour les faïences irisées ou à reflets métalliques, dix-sept moufles, dont une série au gaz, pour les porcelaines peintes ou dorées, et, enfin, un fourneau à réverbère pour l'oxydation du plomb et de l'étain. Le chêne, le pin et l'aune des bois avoisinants fournissent le combustible. Bâtiments anciens et bâtiments nouveaux couvrent maintenant un vaste plateau — près de quatre hectares — à mi-côte de la colline.

Je voulais savoir en outre quelle était la situation faite aux nombreux ouvriers de Doccia, — ils sont un millier, sur lesquels les femmes représentent à peu près un sixième, — et j'ai demandé quelques renseignements. Il serait à souhaiter que les personnels de tous les établissements industriels fussent entourés d'une sollicitude aussi intelligente. Ce n'est pas d'aujourd'hui seulement qu'elle s'exerce. Le marquis Carlo Leopoldo, qui mourut en

1848, s'appliqua le premier à améliorer la situation morale et économique de ses ouvriers. Non seulement il ouvrit une école gratuite d'instruction élémentaire et une école de dessin pour les enfants, mais encore il créa, en 1829, je crois, une société de secours mutuels dont il constitua le premier fonds en plaçant une somme importante à la caisse d'épargne de Florence. Cet excellent exemple a été suivi par tous les propriétaires de Doccia, dont les dons successifs ont augmenté ce fonds social. Outre les secours journaliers en cas de maladie, cette société donne des pensions viagères à ceux de ses membres qui ne peuvent continuer à travailler.

Puis un certain nombre de maisonnettes confortables ont été construites sur des terrains appartenant à la fabrique, et elles sont louées à des prix modiques aux ouvriers. Ceux-ci trouvent donc gratuitement à Doccia, en dehors de la vie matérielle, l'instruction, les soins médicaux, — car un médecin est attaché à la fabrique, — la garantie contre les accidents de la vieillesse. Enfin on a institué un cercle, dénommé cercle céramique, ou le personnel de la fabrique trouve à sa disposition, durant les heures de repos et aux jours de fête, des journaux et des livres choisis. Une petite salle de spectacle est jointe au cercle, et la société chorale exclusivement composée des travailleurs de la manufacture y donne souvent des concerts.

Doccia n'est pas du reste la seule fabrique de céramique que j'aie visitée à Florence. Il en est une autre, située en dehors de la porte Romana, dont il convient de dire quelques mots, même après avoir parlé aussi longuement de la fabrique Guiori.

Les ouvriers ne sont ici qu'au nombre de cent vingt, et les travaux qu'ils exécutent, sans être aussi fins que dans la précédente fabrique, n'en sont pas moins très appréciables. Mais ce qui est intéressant à signaler à l'occasion de cette fabrique, ce sont les procédés suivis par son propriétaire, M. Cantagalli, pour former des ouvriers. Il y a cinq ou six ans, la fabrique Cantagalli ne produisait que des faïences communes. Puis l'ambition vint à son propriétaire d'exécuter des faïences artistiques, et cela sans changer son personnel.

Il garda ses anciens ouvriers, et, sans interrompre les travaux courants, il fit donner aux modeleurs et aux décorateurs des leçons de dessin; il surveilla et corrigea leurs premiers essais, et il obtint rapidement un résultat presque inespéré. L'expérience lui ayant paru bonne, il la continue depuis cette époque avec ses apprentis. Au lieu d'exiger des ouvriers qu'il engage des études préparatoires, une certaine science du dessin, M. Cantagalli les prend sans aucune éducation artistique, et il les met à même, par deux heures de dessin chaque jour, d'acquérir promptement une véritable habileté dans la décoration des pièces. La fabrication à laquelle ils procèdent est leur école même; après avoir colorié une simple assiette commune, ces ouvriers-élèves arrivent à faire des pièces couvertes de dessins d'une grande finesse, et la décoration se fait directement au pinceau sans qu'aucun trait préliminaire ait été tracé. Sur cinquante décorateurs actuellement occupés à la fabrique, cinq ou six seulement avaient appris le dessin avant d'y entrer.

Des artisans naturellement doués, ayant le sentiment artistique inné, sont seuls capables, cela va sans dire, d'arriver à de pareils résultats. En ressort-il que le procédé peut être généralisé? Évidemment non. A l'École des arts décoratifs de Florence, dont M. Cantagalli est lui-même administrateur, on applique le système d'étude ordinaire, le seul possible d'ailleurs dans une école. Mais cette tentative couronnée de succès n'en était pas moins curieuse à signaler, et peut-être serait-il bon d'en tenir compte dans une certaine mesure.

La fabrication, qui comporte, outre la faïence commune, de grandes pièces artistiques, des médaillons à la façon des Della Robbia, des plats et des vases imitant les anciens Urbins, etc., est faite selon les procédés anciens. On peint, sans retouches, avant de mettre l'émail, et on cuit ensuite directement au grand feu.

G. DE LÉRIS.

CHRONIQUE
DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Les distributions de prix. — La dernière quinzaine du mois de juillet a été, comme tous les ans, le moment choisi pour la distribution des prix aux élèves des écoles professionnelles et des écoles d'art décoratif. Les plus remarquables solennités de ce genre sont celle de l'École nationale des arts décoratifs, dirigée avec tant d'éclat et de succès par M. Louvrier de Lajolais, et celle de l'École de dessin pour les jeunes filles, dirigée par Mlle Marandon. La cérémonie de la distribution des prix aux élèves de l'École des arts décoratifs a eu lieu le 30 juillet. Voici les principales récompenses décernées :

Grand prix d'honneur : Prix Percier. — M. Lucien Soulié.

Grand prix Jay. — M. Pierre Templier.

Grand prix de voyage de la Ville de Paris. — M. Aimé Octobre.

Prix Legrain : Prix de la Société des Beaux-Arts. — M. Aimé Octobre.

Grand concours de sculpture ornementale en loges : Prix fondé par M. Jacquot. — MM. Aimé Octobre, Henri Contheillas.

Concours de composition : Prix du Ministre. — M. Léon Rapilly.

Prix Biais. — MM. Émile Cousé, Gustave Contigny, Lucien Soulié.

Grand concours d'honneur. Dessin : Prix du Ministre. — MM. Joseph Koos, Gabriel Picon. — Sculpture : Prix du Ministre. — MM. Guillaume, Brard, Drake, Sochos.

Prix d'atelier. — MM. Vallet, Rapilly, Koos, Eugène François, Louis Salles, Revert, Plotard, Thélène, Meunier, Lebouc.

Le nouvel administrateur de la manufacture de Sèvres. — A la suite de circonstances que nous n'avons pas à rappeler ici pour l'instant, l'honorable administrateur de la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres, M. Lauth, ayant cru devoir donner sa démission, M. Th. Deck, l'éminent céramiste, a été appelé à lui succéder. M. Champfleury, notre collaborateur, a été nommé administrateur adjoint. Nous ne signalons aujourd'hui ces nominations que pour mémoire, comptant en parler dans notre prochain numéro avec quelque développement.

Le concours d'orfèvrerie du Ministère du Commerce. — Le Ministère du Commerce a mis cette année au concours les objets d'orfèvrerie destinés à être offerts par le Ministère aux concours régionaux agricoles. Les plus habiles orfèvres de Paris y ont pris part, et on a pu voir, durant le mois de juillet, à l'exposition des objets soumis à l'examen du jury nommé à cette occasion, des œuvres véritablement exquises signées des noms les plus illustres parmi les statuaires français. Nous avons pris nos mesures pour la reproduction, par les meilleurs procédés, d'une notable partie des œuvres choisies, et nous nous mettons en mesure de les donner dans notre prochain numéro.

L'école d'horlogerie. — Le 26 juin dernier a eu lieu au Trocadéro la distribution des prix de l'école d'horlogerie, sous la présidence du ministre du commerce et de l'industrie, qui a constaté les progrès des élèves. Nous relevons dans son discours le passage suivant, particulièrement intéressant en ce qu'il fournit l'indication des idées actuelles du gouvernement sur la question de l'enseignement professionnel :

« L'enseignement professionnel ne se déve-

loppera largement dans notre pays qu'à la condition d'être rigoureusement limité, de s'assouplir et de s'adapter à toutes les branches de l'industrie auxquelles il s'adresse.

« D'autres voudraient aussi que l'État en prît la direction et lui imposât des programmes et des méthodes dont il ne pourrait s'affranchir. Leur erreur n'est pas moins grande. L'État n'est pas en position de réglementer l'enseignement professionnel; le seul rôle qui lui convienne, c'est de l'aider en le subventionnant. Le reste appartient à l'initiative privée. Les fondateurs de l'école d'horlogerie l'ont bien compris : de là leur succès. »

Le ministre a ensuite décerné les palmes académiques à M. Joly, professeur technique; une médaille d'argent à M. Chaix, professeur de dessin industriel, et deux médailles de bronze à MM. Félix Augenot et Louis van Claye, élèves de l'école.

La décoration d'un hôtel a londres. — On a inauguré récemment à Londres un établissement qui sera, qui est déjà une merveille de cette ville : c'est l'hôtel Victoria, situé dans la Northumberland avenue. Le correspondant d'un journal parisien, qui est un des collaborateurs de la *Revue des Arts décoratifs*, M. P. Villan, écrit ce qui suit à ce sujet : « Je ne vous parlerai pas des ascenseurs, ni de l'ameublement princier, ni des commodités qu'on y a réunies; on y trouvera, cela va sans dire, tout ce que la science moderne du confort a imaginé de plus complet. Ce qui distingue cet établissement des autres, c'est son architecture et ses décorations intérieures. Les colonnes de marbre, les plafonds ornés de peintures et les salles dont les murailles disparaissent sous les tapisseries de Windsor, dessinées et exécutées par des artistes de premier ordre, en font un bâtiment remarquable et qui témoigne des progrès accomplis en Angleterre, au point de vue des arts décoratifs, depuis quelques années. Comme l'ornementation a été conçue et exécutée entièrement par des artistes anglais, l'hôtel Victoria offre un excellent exemple du goût anglais et de l'art britannique appliqué à l'industrie, dont il est la manifestation la plus récente et la plus remarquable. C'est à ce point de vue que cette inauguration est intéressante, et si je vous en parle, c'est parce qu'on est trop disposé en France à fermer les yeux sur les rapides progrès que font les Anglais dans les arts industriels, après avoir été longtemps tributaires de la France. »

Un nouveau musée archéologique en Italie. — D'ici peu Rome va posséder un grand musée archéologique national dans lequel seront réunies toutes les œuvres d'art qui ont été remises au jour depuis 1870 et qui gisent dans des magasins ou dépôts, faute de place pour les exposer. Ce nouveau musée sera construit dans la vallée entre le Cœlius et l'Esquilin, aux frais de la ville et du gouvernement. Une convention entre le duc Torlonia et M. Coppino, ministre de l'instruction publique, a été déjà signée à cet effet. D'après le devis, la dépense s'élèvera à 2,204,989 fr., y compris la valeur du terrain, qui est estimée à 246,525 fr.

Le musée de pest a reçu en don plusieurs objets de valeur qui avaient appartenu à l'abbé Liszt.

Parmi ces objets figurent l'épée d'honneur qui lui fut offerte en 1840 sur la scène du Théâtre-National de Pest, la coupe en or qui lui a été présentée à la même époque par les dames hongroises, le pupitre en argent que ses admirateurs de Pest lui ont donné, une baguette de chef d'orchestre en or massif, etc.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

BOIS SCULPTÉ (XVIIIe SIÈCLE)

CH. PELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS. IMP. PHOT. ARON FRÈRES, PARIS.

GRAND CADRE EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ (XVIIIe siècle)

Hauteur : 4m70 : largeur : 3m20.

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

ETUDES SUR

LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS[1]

L'ENSEIGNEMENT ET L'APPRENTISSAGE

Le grand homme qui mit à la signature de Louis XIV l'acte constitutif de la *Manufacture royale des meubles de la Couronne* fit plus que de réunir aux Gobelins une élite d'artistes et d'ouvriers, il fonda une école de dessin gratuite, la première en date de toutes les écoles semblables créées par l'État, et il organisa l'apprentissage protégé dont Henri IV avait reconnu le principe.

Je vais essayer, au moyen de documents authentiques, trop incomplets, de suivre ces deux institutions de Colbert à travers toutes les vicissitudes qu'elles ont subies; je terminerai par l'exposé de la situation actuelle de l'enseignement donné à la Manufacture.

En confiant à Marc de Comans et à François de la Planche la direction de sa manufacture de tapisserie *façon de Flandres*, Henri IV leur délivra des lettres patentes dans lesquelles il est dit « que les maîtres après trois ans, les apprentis après six ans, pourront avoir boutique, sans faire chef-d'œuvre, et ce, durant les vingt-cinq années; que le roy leur donnera, la première année, vinq-cinq enfants, la seconde vingt et autant la troisième, tous français, dont il payera la pension et les parents l'entretien, pour apprenre le mestier ». L'édit est de 1607, mais les engagements remontaient aux premières années du siècle et il ne semble pas qu'ils aient été tenus avec beaucoup de rigueur, car le 15 mars 1607 Henri IV donna l'ordre formel de payer aux Flamands cent mille livres qui leur étaient dues [2] pour fourniture de tapisseries et sans doute aussi pour la pension des apprentis.

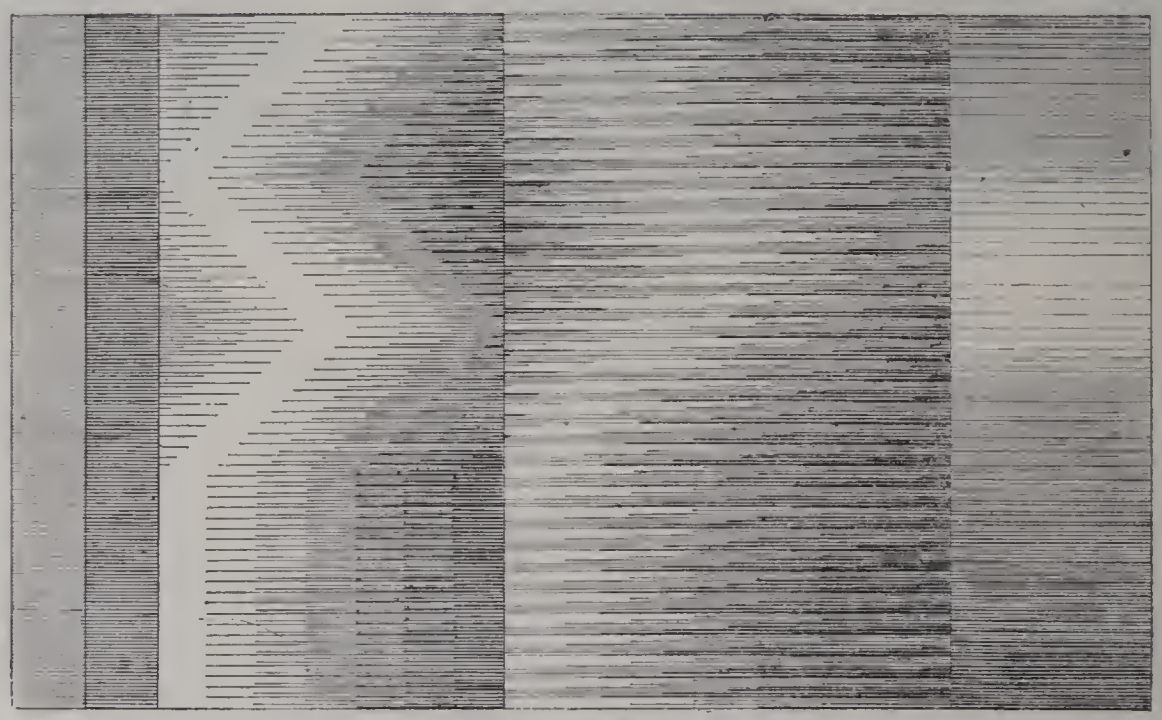
1. Ces études comprendront : 1° l'enseignement et l'apprentissage; 2° les modèles et la fabrication, 3° le musée et les collections.

2. Cette réclamation fut peut-être la première dans ce genre; l'histoire des Gobelins nous apprend qu'elle ne fut pas la seule. Pendant le XVIIIe siècle jusqu'à l'établissement d'un budget régulier, la manufacture est aux abois ; les payements dus aux entrepreneurs sont toujours en retard, les réclamations sont incessantes, et c'est un véritable problème que de savoir comment avec de pareilles misères la fabrication a pu continuer.

Sully s'exécuta; mais, comme il voyait d'un mauvais œil « l'établissement de ces rares et riches étoffes », il est à supposer que Colbert eut de bonnes raisons pour insister d'une façon très spéciale sur le sort et l'éducation des apprentis; l'édit des Gobelins, signé en novembre 1667, quoique mis en pratique dès 1662, dit en effet :

VI

« Voulons qu'il soit entretenu dans lesdites Manufactures, à nos dépens, le nombre et quantité de soixante enfans qui seront nommés et choisis par ledit surintendant de nos bastimens, pour l'entretenement de chacun desquels sera délivré au directeur desdites Manufactures la somme de deux cens cinquante livres, payable par le Trésorier général de nos



École de tapisserie. Premiers exercices.

bastimens, en cinq années, sçavoir : la première cent livres, la seconde soixante-quinze livres, la troisième trente livres, la quatrième vingt-cinq livres et la cinquième vingt livres.

VII

« Seront les enfants lors de leur entree en ladite maison, mis et placés dans le Séminaire du directeur, auquel sera donné un maître peintre soubs luy, qui aura soin de leur éducation et instruction, pour estre en suitte distribuez par le directeur et par luy mis en apprentissage chez les maistres de chacun des arts et mestiers, selon qu'il les jugera propres capables, dont il sera tenu registre, le tout par l'ordre dudit surintendant de nos bastimens.

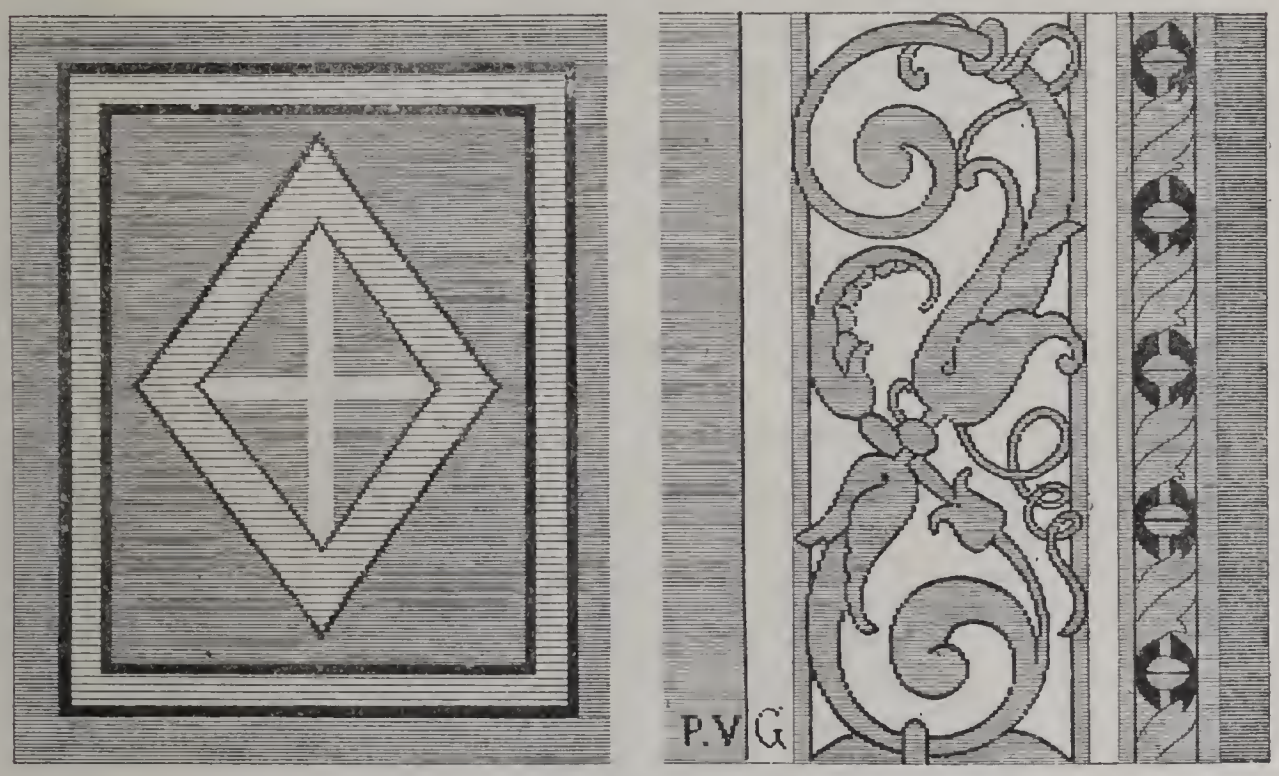
VIII

« Pourront lesdits enfants, après six ans d'apprentissage et quatre années de service, autres les six d'apprentissage, même les apprentis orphèvres, nonobstant qu'ils ne soient fils de maistre, lever et tenir boutique des marchandises, arts et mestiers auxquels ils auront esté instruits, tant dans nostre bonne ville de Paris qu'en toutes les autres de nostre royaume, sans faire expérience ny qu'ils soient tenus d'autre chose que de se présenter par devant les

maistres et gardes desdites marchandises, arts et métiers, pour estre admis entre les autres maistres de leur communauté, et que lesdits maistres et gardes seront tenus de faire sans aucuns frais, sur le certificat dudit surintendant de nos bastimens.

IX

« Et à cet effet voulons que lesdits enfans qui auront été engagés dans lesdites Manufactures pendant un an, du consentement de leurs père et mère, et qui en sortiront après ce temps, sans congé du surintendant de nos bastimens, soient déclarés incapables de parvenir à la Maistrise du mestier auquel ils auront travaillé dans ladite Manufacture.



École de tapisserie. Premiers exercices. 1re année.
Modèle de M. P.-V. Galland, directeur des travaux d'art aux Gobelins (1883).

X

« Pourront néanmoins les ouvriers qui auront travaillé sans discontinuation dans les manufactures pendant six ans, estre reçus maistres en la manière accoutumée comme dessus, sur le certificat dudit surintendant de nos bastimens. »

L'édit de Henri IV déterminait le nombre des apprentis et établissait le principe de l'apprentissage payé; celui de Louis XIV va beaucoup plus loin : il exige, et c'est là un point capital, qu'avant d'entrer à l'atelier les enfants sachent dessiner, et pour les tenir plus sûrement il les réunit en séminaire, c'est-à-dire en internat.

Mais les ordres ne sont pas toujours exécutés, alors même qu'ils viennent de Louis XIV. Nous allons voir comment les choses se passèrent aux Gobelins.

Le Brun, très chargé de travaux de décoration dans les palais, ne paraît avoir porté qu'une médiocre attention aux élèves; on trouve cependant de son temps que Bonnemer, peintre d'histoire et dessinateur de broderies, a touché pendant plusieurs années une indemnité « pour le soin qu'il prend de la conduite et instruction des enfants étudians dans la maison des Gobelins ». Les enfants n'étaient pas au nombre de soixante, mais de vingt seulement environ, du moins dans la période de 1664 à 1680 [1]. Ils recevaient l'instruction primaire

1. *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publié par M. Jules Guiffrey, archiviste aux Archives nationales. — Tome premier Colbert, 1664-1680. Paris, Imprimerie nationale, 1881.

et apprenaient l'art de la tapisserie, non pas dans un local spécial, mais dans l'atelier, à côté d'un entrepreneur qui travaillait lui-même sur le métier, ou d'un chef de pièce qu'on nommait sous l'ancien régime un officier de tête. Les apprentis n'étaient pas à vrai dire réunis dans le séminaire du directeur, ils logeaient à la Manufacture, chez leurs parents, ou chez les tapissiers. Je reproduis un contrat d'apprentissage passé avec Jans père, entrepreneur de l'un des ateliers de haute lisse de 1662 à 1691.

Contrat d'apprentissage.

« Par devant les conseillers du Roy, notaires au Chastelet de Paris soussignés, fut présent Jean Van aq, tapissier du Roy, demeurant dans l'hostel Royal des Gobelins paroisse Saint-Hippolite lequel a reconnu et confessé avoir mis en apprentissage de ce jourd'huy et pour

École de tapisserie. 1re année. Modèles de M. P.-V. Galland (1883).

quatre années entières et consécutives, Amant et Jean-Baptiste Vanaq, ses fils, qu'il certifie fidèles, avec Jean Jans, tapissier haut lissier ordinaire du Roy, demeurant dans ledit hôtel, à ce présent et acceptant, qui a pris et retenu lesdits Amant et Jean-Baptiste Vanaq pour ses apprentis et auxquels il promet montrer à travailler en haute lisse, les nourrir, loger, entretenir de bons vestements, linges, chaussures, blanchissage, et les traiter humainement, par raison de quoi a été convenu avec Monseigneur le Marquis de Louvois, Ministre et secrétaire d'État, et Surintendant ordonnateur des Bâtiments, Arts et Manufactures de France, à la somme de cinq cents livres qui est pour chacun desdits apprentis, 250 livres qui seront payées audit sieur Jans, par les mains de M. Rochon, concierge dudit hostel des Gobelins, savoir 200 livres pendant la première année, aux quatre quartiers accoutumés dont le premier eschoit le dernier jour de septembre prochain, 150 livres pendant la deuxième année, 100 livres pendant la troisième année et 50 livres pendant la quatrième année, aux mêmes termes; à ce fait étaient présents Amant et Jean-Baptiste Vanaq apprentis qui ont oui le présent brevet d'apprentissage pour agréable, ont promis et se sont engagés à apprendre ce

qui leur sera montré et enseigné par ledit sieur Jans au mieux qu'il sera en leur pouvoir, faire son profit, éviter son dommage et l'en avertir s'il venait à leur connaissance, sans s'absenter durant ledit temps des quatre années, ce qu'arrivant, ledit Vanaq père promet les chercher et ramener audit Jans, pour achever le temps qui pourrait lors rester, faute de quoi ledit Vanaq père promet rendre et payer audit sieur Rochon, ou au portier, ce qui se trouverait alors avoir été déboursé au sujet des présentes, car ainsi promettant, obligeant, renonçant, fait et passé à Paris en l'étude de Le Somelier, l'un des notaires l'an 1688, le troisième jour de juin avant midi ledit sieur Jans a signé, et les autres ont déclaré ne pas savoir signer, audit le sieur Somelier, l'un des notaires et notaires soussignés : Sadot et Le Somelier. »

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture
des Gobelins.

(A suivre.)

École de tapisserie. 1re année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883).

L'ART DANS L'HABITATION MODERNE[1]

I

L'ART, à chaque époque, n'a pas d'expression plus caractéristique, plus intimement liée à la vie de l'homme, que la maison. Mais c'est aussi dans la maison que l'art donne lieu aux appréciations les plus divergentes, et il est indispensable, pour éviter tout malentendu, de le subordonner aux lois immuables qui sont la base nécessaire de toute critique et de tout enseignement.

Dans l'opinion générale, l'art se confond avec le luxe et n'intéresse que l'élite d'une société. J'essayerai de prouver qu'il est à la portée de tous, qu'il doit se manifester dans toutes les œuvres, et que si, de notre temps, ces manifestations sont rares dans l'habitation, cela tient surtout aux lacunes de l'éducation générale et à quelques erreurs de principes ou de définitions.

L'enseignement des arts s'appuie sur la triple autorité de la philosophie, de l'histoire et de la science.

Le beau nous apparaît, dans la philosophie, comme la manifestation d'une idée nécessaire, qui élève l'homme au sentiment d'une perfection infinie, et lui suggère le désir de rendre visible et durable cette perfection idéale entrevue dans la pensée.

L'art, considéré comme l'expression de l'idée du beau, ne peut se manifester à nous qu'en revêtant des formes sensibles, dont l'artiste détermine tous les éléments avec la plénitude de sa volonté et de son génie. L'art n'est donc point une abstraction : ce n'est point davantage un phénomène isolé.

Création de l'homme, il est intimement lié aux idées et aux besoins de l'humanité; œuvre d'imagination, il ne peut exister sans le secours de la matière, et paraît être, comme l'homme lui-même, la résultante d'une harmonie parfaite entre l'esprit et la matière.

L'histoire nous fournit les documents nécessaires à l'étude des milieux où l'art a pris naissance et des circonstances qui ont favorisé son développement : elle nous fait connaître les idées philosophiques et religieuses, politiques et sociales, qui ont déterminé, à chaque époque et dans chaque civilisation, les manifestations successives de l'art; elle nous montre les influences réciproques des civilisations diverses, distingue les tendances particulières à

1. L'étude qu'on va lire a servi de texte à une des conférences organisées l'hiver dernier par la Société de l'Union centrale des arts décoratifs dans son local de la place des Vosges. Ce remarquable travail doit paraître sous peu de temps en brochure (librairie Firmin-Didot) et retrouvera sous cette forme le grand succès qu'il a obtenu comme conférence. Nous devons remercier ici les éditeurs, qui ont obligeamment mis à notre disposition les gravures accompagnant la lumineuse démonstration de M. Magne.

chacune d'elles, constate la formation des écoles artistiques, suit à travers les siècles les évolutions de ces écoles, et nous découvre une à une toutes les richesses de l'héritage qui nous est transmis, en nous apprenant à ne négliger aucune partie de cet héritage.

Mais l'histoire et la philosophie ne peuvent suffire à l'analyse des œuvres, et l'analyse est indispensable à tout enseignement. C'est la science, la technique des arts, qui nous donne les éléments de cette dernière étude. La vérité artistique, comme la vérité scientifique, est basée sur des lois immuables, lois de stabilité, d'harmonie et de pondération. Ces lois ont leur principe dans la raison. C'est la raison qui fait l'unité de l'œuvre, en attribuant à chacune des parties sa valeur et sa fonction relatives dans l'ensemble. C'est la raison qui détermine, suivant les procédés d'exécution propres à la matière, la forme logique et les dimensions de chaque chose. C'est encore la raison qui assigne à l'œuvre d'art une destination conforme à l'idée ou au besoin dont elle doit être l'expression vive.

Nous voilà loin de ces théories qui ne reconnaissent d'autre règle à l'art que la volonté ou le caprice de l'artiste, et réduisent l'enseignement à la connaissance rapidement acquise de formules empiriques, établies en dehors de toute critique et de toute raison.

L'art est avant tout humain, et l'homme doit être sa règle de proportion. C'est la nature, soumise à l'homme, qui lui a fourni les premiers éléments des arts par la manifestation spontanée du beau sous toutes ses formes.

Mais la beauté de la forme n'a rien d'arbitraire : si elle procède de l'imitation de l'homme, elle doit satisfaire aux lois de l'anatomie ; si elle procède de l'imitation des animaux ou des végétaux, elle doit être l'interprétation décorative de leurs traits caractéristiques ou de leur structure.

Bien plus, chacun des arts a des procédés spéciaux suivant sa destination décorative. Une décoration plane, qu'elle s'appelle peinture murale, vitrail ou tapisserie, ne peut nécessairement admettre qu'avec réserve l'emploi de la perspective, qui détruirait la surface à décorer. La perspective, au contraire, est indispensable au tableau, dont le but est de donner l'illusion d'une figure, d'un paysage ou d'une scène, dans les limites du champ de la vision.

La sculpture monumentale est soumise aux lois de proportions qui lui assignent une place dans l'œuvre d'architecture : ainsi le bas-relief, appliqué à la décoration d'une surface, admet une réduction proportionnelle de toutes les saillies, mais conserve une silhouette saillante qui définit la forme par son contour extérieur.

Au contraire, la statue, comme le tableau, est une œuvre complète par elle-même ; elle doit donc être, sous tous ses aspects, la représentation parfaite de la forme idéale conçue par l'artiste.

Mais la forme elle-même se modifie avec la matière. Dans la sculpture, l'élégance ou l'ampleur de la forme est subordonnée à l'emploi du marbre ou de la pierre, du bronze ou du bois. L'artiste doit donc tenir compte des propriétés de la matière et même de sa coloration.

J'irai plus loin, et repoussant la dénomination de *Beau classique,* qui ne représente rien à mon esprit, je n'hésiterai pas à prétendre que toute œuvre qui est exécutée dans une forme décorative, bien appropriée à sa destination, et qui satisfait à l'emploi rationnel de la matière, est une œuvre d'art.

L'art ainsi défini embrasse toutes les œuvres du génie humain, et aucune d'elles ne doit lui être étrangère. Comment en effet établir une limite entre les beaux-arts et les arts industriels ? Dira-t-on que les premiers sont l'expression d'une idée et les seconds l'expression d'un besoin ? Mais toute œuvre créée par l'homme et pour l'homme satisfait nécessairement aux besoins de l'homme.

Dans l'architecture, à l'exception de quelques monuments commémoratifs, l'œuvre est le

plus souvent la double expression d'une idée et d'un besoin. Si dans le temple, païen ou chrétien, le sanctuaire est le symbole de l'idée religieuse, la salle qui sert d'abri aux fidèles n'exprime qu'un besoin de l'homme. Et cependant le Parthénon et Notre-Dame sont des œuvres d'art au même titre que le monument de Lysicrate ou l'Arc de Triomphe élevé à la gloire de Napoléon.

C'est en effet l'harmonie des proportions et la beauté de la forme qui éveillent en nous l'idée de perfection, inséparable de toute œuvre d'art, et cette idée de perfection suffit à déterminer le caractère artistique de l'œuvre la plus humble.

Ces arts industriels, qu'on semble qualifier ainsi pour les distinguer des autres arts, font partie intégrante de l'œuvre d'architecture, qui est l'œuvre d'art par excellence, et chacun d'eux a produit des chefs-d'œuvre qui peuvent exciter l'admiration, aussi bien qu'un tableau ou qu'une statue.

Dans les grandes époques artistiques qui ont marqué le sublime effort du génie humain, en Égypte, en Grèce, en France, en Italie, l'art est partout, aussi bien dans les vases étrusques que dans les cariatides du temple d'Érechtée, dans les grilles en fer forgé du Puy-en-Velay que dans les statues de Reims, et c'est précisément l'un des traits caractéristiques de ces grandes époques que la recherche de la forme, simple, élégante et rationnelle, jusque dans les moindres objets créés pour l'usage de l'homme.

L'unité de l'art apparaît alors dans toutes les œuvres. La flore et la faune affectent dans l'ornementation des formes particulières, et la figure humaine participe aussi d'une interprétation propre au génie de chaque race. Une inspiration unique semble déterminer les caractères de la figure, peinte ou sculptée, la décoration du meuble ou du tissu, les ornements de la pierre ou du marbre, de la terre cuite ou du verre coloré, ou du bois.

Cette admirable unité résulte évidemment d'un enseignement général de l'art, qui ne doit rien laisser en dehors de son action. Il ne suffit pas en effet de connaître les œuvres anciennes ; il faut connaître encore les besoins et les idées dont ces œuvres étaient l'expression, les étudier dans chaque civilisation et les comparer avec nos idées et nos besoins, pour en déduire les lois applicables à l'art moderne.

L'archéologie devrait être rejetée de l'enseignement, si elle n'avait d'autre fin que l'imitation servile des œuvres passées. Au contraire, l'étude complète des civilisations anciennes, en donnant à l'artiste la raison des œuvres qu'elles nous ont léguées, le garantit contre le danger de l'imitation, contre cette piqûre archéologique qu'un éminent statuaire comparait justement à la piqûre anatomique, parce qu'elle porte la mort en elle-même.

Ainsi l'enseignement doit comprendre, d'une part, l'exposé des lois fondamentales propres à chacun des arts et immuables dans tous les temps, d'autre part, la connaissance des idées religieuses, morales ou politiques, des besoins généraux ou particuliers, auxquels toute œuvre d'art doit nécessairement satisfaire.

Si la connaissance de ces idées et de ces besoins est indispensable, c'est assurément dans la maison, où se reflète en quelque sorte notre vie, ou nos obligations sociales, nos habitudes, nos goûts imposent à l'artiste les dispositions essentielles de son œuvre. A chaque époque, c'est la maison qui caractérise les mœurs d'un peuple et l'état de sa civilisation.

La maison grecque, connue seulement par les descriptions des poètes ou des historiens, nous montre, par ses divisions principales, l'activité de l'homme partagée entre les affaires publiques et les occupations d'une famille ou l'influence de la femme ne dépassait guère la porte du gynécée.

Dans l'atrium de la maison romaine, nous assistons à la vie du père de famille, dont le patronage s'étendait à la foule des clients et des solliciteurs. Et lorsque, après la conquête,

l'empire romain fait étalage d'un luxe nouveau pour lui, lorsque la Grèce vaincue a, comme dit Horace, conquis son brutal vainqueur en lui imposant le goût des arts, n'est-ce pas encore l'habitation de Pompéi, conservée sous la cendre comme le témoin d'une civilisation disparue, qui nous fait le mieux connaître la vie de plaisir que menaient dans leurs villas les vainqueurs du monde ?

La maison de Pompéi avec ses colonnes, ses linteaux de bois, ses peintures, ses mosaïques ne laisse-t-elle pas deviner le goût délicat des artistes grecs? N'est-ce pas au contraire dans la vieille Étrurie que Rome recrutait les constructeurs, chargés des grands travaux d'utilité publique, des aqueducs, des ponts ? L'art romain n'est-il pas la résultante de ces deux influences, et ne sont-elles pas aux prises dans la construction de ces thermes gigantesques, où les formes décoratives, empruntées à l'art grec, sont appliquées à des matériaux que les Grecs n'employaient pas? D'ailleurs l'art fut toujours confondu avec le luxe chez ce peuple d'administrateurs, d'ingénieurs et de soldats, dont la légion romaine était le type accompli.

Les dépendances considérables de la maison romaine ne nous montrent-elles pas l'orgueil et l'opulence de ces familles qui se réservaient la direction des affaires publiques, laissant aux esclaves tous les travaux des arts ou de l'industrie ?

Lorsque l'esclavage a disparu dans les ruines de l'Empire romain, lorsque, après de longues guerres, la religion chrétienne a pu imposer sa morale à la société naissante, cette société se révèle encore à nous par la maison.

Sans doute, entre le ve et le xie siècle, nos connaissances sont réduites aux indications des textes. Les contructions, qui remplaçaient les tentes des tribus nomades, étaient probablement élevées à la hâte, avec des matériaux peu durables. Mais, dès la fin du xie siècle, l'habitation prend un caractère artistique qui s'impose à notre examen.

Non seulement elle nous fait connaître les conditions nouvelles de la vie dans les sociétés chrétiennes, mais encore elle affecte en différents lieux des formes de décoration similaires, qui semblent révéler chez plusieurs peuples une identité d'origine; n'est-il pas intéressant de noter les rapports qui peuvent exister entre les maisons anciennes de Viterbe et les maisons de Cluny, entre l'architecture lombarde et l'architecture bourguignonne?

En France, au xiie siècle, la société nouvelle est constituée et l'organisation de la famille détermine le plan de l'habitation. La maison ne comporte plus un appartement séparé pour les femmes, mais une grande salle destinée à la vie commune : cette salle est élevée au-dessus du sol de la rue. Tantôt on y accède directement par un escalier extérieur, comme dans les maisons de Viterbe; tantôt, comme à Cluny, l'escalier est à l'intérieur de la maison et le rez-de-chaussée est assez haut pour être occupé par des boutiques (fig. 1).

Le climat établit d'ailleurs des différences essentielles entre la maison romaine et la maison française du xiie siècle.

A Rome, comme en Grèce, les pièces d'habitation, situées au rez-de-chaussée, ne prenaient pas jour sur la voie publique; elles étaient généralement éclairées sous les portiques de cours intérieures, où les habitants trouvaient un abri contre les ardeurs du soleil.

C'est encore la disposition des maisons arabes du Caire, où sont ménagées des cours intérieures avec portiques, que protègent les charpentes saillantes des terrasses.

En outre, le soleil appelle la couleur. Le goût des peuples de l'Orient pour l'architecture colorée avait été importé en Italie par les Grecs. A Pompéi les murs étaient recouverts de fresques, les colonnes étaient peintes, le sol était formé de mosaïques de marbre.

C'est en Orient qu'il faut chercher l'origine des mosaïques à fond d'or, qui ont revêtu les voûtes byzantines, et des faïences, qui ont été l'un des principaux éléments décoratifs de l'art persan.

D'ailleurs, dans les pays chauds, le soleil justifie l'emploi des couleurs vives, et l'intensité de la lumière fond les tons les plus éclatants dans une vibrante harmonie.

En France, le climat, quoique tempéré, ne permet pas la vie en plein air, chère aux Orientaux, et la maison doit avant tout garantir ses habitants contre la pluie et contre le froid. Les chambres doivent être bien closes : élevées au-dessus du sol, elles peuvent être sans inconvénient éclairées sur la rue. La salle commune ne prend pas jour sur la cour intérieure, qui ne sert en général qu'à l'éclairage des pièces secondaires ou des cuisines.

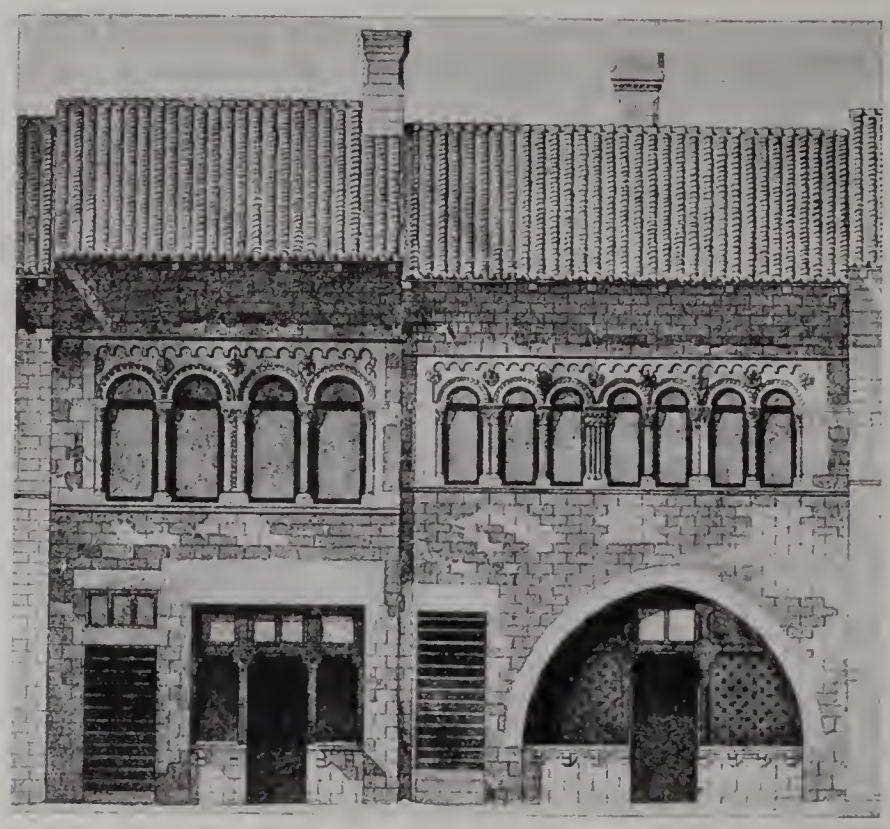


Fig. 1. — Maisons du XIIe siècle, à Cluny. Saône-et-Loire. (*Archives de la Commission des monuments historiques.*) Dessin de Verdier.

Elle est toujours accusée extérieurement par l'ordonnance de ses fenêtres. Elle comporte à l'intérieur une grande cheminée, qui devient et restera jusqu'au XVIIIe siècle l'un des éléments décoratifs de la maison.

La cheminée est le plus souvent établie en saillie sur le mur de face, afin de permettre la construction d'un coffre assez large pour le passage de la fumée. Une maison de Cluny et une maison de Laon [1] gardent encore les traces de cette disposition intéressante.

L'un des traits caractéristiques de l'art nouveau, qui se manifeste à la fois dans l'Ile-de-France, la Normandie, la Bourgogne et l'Aquitaine, c'est l'appropriation de la forme au besoin qu'elle exprime. L'art français est logique et simple comme l'art grec; mais les mêmes principes, appliqués à des besoins différents, conduisent nécessairement à des solutions nouvelles.

Ainsi, dans l'art grec, où l'édifice a rarement plus d'un étage, le support isolé, la colonne n'est pas lourdement chargé : le chapiteau sert d'appui à l'architrave ou linteau, qui ne reporte sur la colonne que le poids d'un comble.

Dans l'art français, au contraire, la superposition des étages a pour conséquence imméd-

1. *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance*, par Verdier et Cattois. Paris. 1864, t. II, p. 204.

diate l'emploi de l'arc, partout ou le linteau pourrait se rompre sous la charge du mur supérieur. Ce sont des arcs qui forment les grandes ouvertures des boutiques dans les maisons de Cluny. Si les linteaux sont encore employés dans les baies, ils ne forment, avec les colonnettes qui les portent, qu'une clôture en pierre ajourée, servant de battement aux fenêtres, tandis que le poids du mur est reporté sur des piles par des arcs extradossés; les pieds-droits, dans la profondeur des arcs, sont occupés par de bancs en pierre : une nécessité de construction a été utilisée pour l'agrément de l'habitation [1].

D'ailleurs la pierre n'est pas inutilement prodiguée; elle est placée aux points faibles des constructions, là où les matériaux sont le plus exposés aux intempéries, autour des croisées, dont elle forme l'encadrement, sous la portée des pièces principales des charpentes.

Dans un même pays, le climat et les matériaux donnent à la maison des caractères distinctifs qui tiennent à sa situation géographique.

Au nord, sous un ciel pluvieux, il est nécessaire d'utiliser toute la lumière, et les salles sont éclairées par des baies nombreuses et larges. Les combles doivent avoir des pentes suffisantes pour éviter le dépôt des neiges; les eaux pluviales tombant en abondance, il est indispensable qu'elles soient recueillies saillantes dans des chéneaux et rejetées loin des murs par des gargouilles ou conduites jusqu'au sol par des tuyaux. La gargouille n'est-elle pas la tête de lion du chéneau antique, allongée pour écarter l'eau de la base du mur? Les pentes du comble donnent une forme élancée aux pignons, qui sont ajourés comme les façades.

Au midi, l'habitation doit être garantie aussi bien contre la chaleur que contre la pluie : les façades sont moins ouvertes; les combles ont de faibles pentes; la charpente est assez saillante pour garantir tout le mur de face et les eaux tombent directement sur le sol. Des auvents protègent les fenêtres et les portes contre les rayons du soleil et contre l'égout des toits.

Les dispositions caractéristiques des habitations du nord sont encore visibles dans deux maisons anciennes de Provins et dans une maison de Vitteaux. Deux maisons de Charlieu et une maison de Saint-Antonin construites au XIIIe siècle conservent la tradition des toits saillants usités dans le Midi.

L'art français se manifeste à cette époque, dans les constructions privées comme dans les constructions monumentales, par des œuvres où la beauté de la forme ne le cède en rien à la justesse de l'idée.

Peut-on rien imaginer de plus séduisant que cette maison de Figeac, dessinée par Verdier [2], dont les fenêtres conservaient encore au XIIIe siècle la disposition originale déjà signalée à Cluny? La combinaison des arcs de décharge, qui s'appuient sur les piles, avec la clôture en pierre formée par les arcatures et les colonnettes, est un véritable chef-d'œuvre. Les amortissements des moulures à la naissance des arcs, à la base et au sommet des pieds-droits, ont une grâce charmante.

Transportons-nous dans le Nord à la même époque : n'est-ce pas encore un chef-d'œuvre que cette *maison des musiciens* [3] à Reims, dont le soubassement est mutilé, mais dont l'étage supérieur a conservé des statues dignes d'être comparées, pour la forme et l'expression, aux plus belles œuvres de la statuaire antique?

Dans le Languedoc, les dispositions de la maison clunisienne ont été maintenues jusqu'à la fin du XIVe siècle. La petite ville de Cordes, où résidaient en été les comtes de Toulouse, a conservé plusieurs maisons remarquables que la tradition désigne par les noms des prin-

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*, par Viollet-le-Duc, t. IV, p. 209-212 et t. VI, p. 222-224.
2. *Architecture civile et domestique*, t. II, p. 206.
3. *Architecture civile et domestique*, t. I, p. 149-152.

cipaux officiers de la cour des comptes, du grand écuyer, du grand veneur, du grand fauconnier.

La maison du grand écuyer comprenait un rez-de-chaussée ouvert sur la rue par des arcades, abritées sous un auvent, dont les corbeaux subsistent encore ; au-dessus, les pièces d'habitation étant réparties dans deux étages dont les baies sont placées symétriquement. Des anneaux, scellés dans la muraille de part et d'autre des baies, servaient évidemment de supports à de grandes bannes utilisées, comme nos stores, contre les rayons du soleil. On trouve encore sur les façades de quelques maisons de Tournus des corbeaux en pierre, évidés d'un trou circulaire, qui semblent avoir eu la même destination.

La maison du grand veneur à Cordes est disposée, comme la maison du grand écuyer, en étages superposés au-dessus d'arcades continues (fig. 2).

Fig. 2. — Maison du *Grand Veneur*, à Cordes, Tarn (XIVe siècle). (*Archives de la Commission des monuments historiques.*) Dessin et restauration de M. P. Gout.

Les parements unis des murs ne sont décorés que par des bas-reliefs incrustés dans la maçonnerie. Les ornements de la pierre sont réservés aux baies aux appuis; l'effet décoratif résulte de la proportion des étages, des rapports entre les pleins et les vides qui font de la façade l'expression juste de l'habitation intérieure.

Cette vérité d'expression a subsisté en France jusqu'à la fin du XVIe siècle, non seulement dans l'habitation privée, mais encore dans les hôtels qui s'élèvent au milieu des grandes villes, après les guerres anglaises, lorsque les arts de la paix commencent à refleurir et que la prospérité devient générale.

N'est-ce pas au temps de Charles VII que fut élevée à Bourges cette magnifique résidence de Jacques Cœur, qui nous a conservé le plan complet d'une habitation seigneuriale, avec sa cour d'honneur, son grand escalier, sa grande salle, ses appartements d'apparat, ses galeries, sa chapelle, ses appartements privés (fig. 3)? Tout y est approprié aux nécessités de l'habitation; rien n'y est sacrifié à la symétrie, et cependant il est impossible d'imaginer un édifice plus élégant et mieux conçu. Dès l'entrée chaque chose est à sa place : la poterne est en communication directe avec les galeries du rez-de-chaussée, tandis que la grande porte donne accès dans la cour d'honneur aux voitures ou aux cavaliers.

Peut-être pourrait-on critiquer la complication des formes décoratives; mais c'est une critique qu'il faudrait faire pour toutes les œuvres du XVe siècle.

Dès cette époque la maison, comme le château, perd absolument tout caractère de défense. L'adoucissement des mœurs met la vie humaine à l'abri des surprises. Les ouvertures se multiplient : le soleil entre partout dans la maison ; l'industrie réclame l'ouverture complète des boutiques.

Le bois, usité depuis longtemps dans les constructions du Nord, se prêtait admirablement à ces nécessités nouvelles de l'habitation, et dès la fin du XIVe siècle s'élèvent des façades

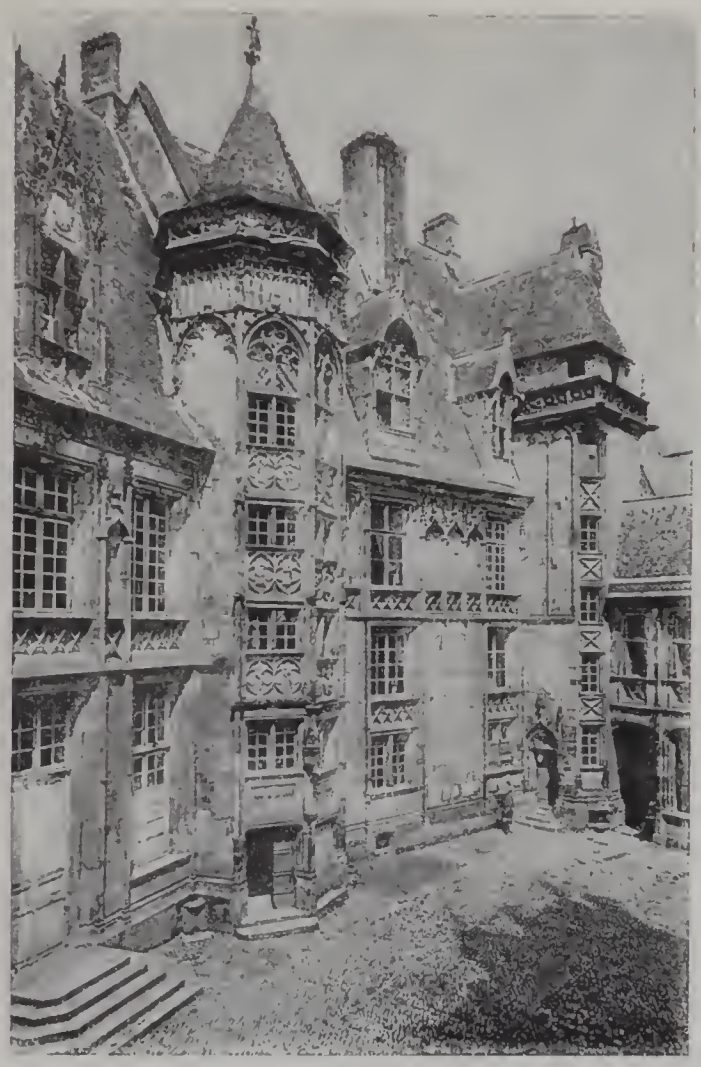


Fig. 3. — Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges, XVe siècle (cour intérieure).

entièrement construites en charpente. Non seulement le bois permettait la position de devantures à claire-voie sous le poitrail qui formait, avec les poteaux corniers, les supports principaux de la façade, mais encore les solives des planchers, posées en saillie sur le poitrail, pouvaient porter en encorbellement les étages supérieurs, tout en abritant l'entrée et la devanture des boutiques. Les villes de Reims, de Beauvais, de Rouen, de Lisieux, d'Orléans, d'Angers, du Mans, ont conservé des types remarquables de ces maisons, entièrement construites en pans de bois apparents, dont les remplissages étaient formés de combinaisons de briques comme à Lisieux, de carreaux de faïence comme à Beauvais, de plaquettes de pierre sculptée comme à Angers, ou simplement de hourdis en mortier de chaux.

Les combles très élevés des habitations du nord et du centre de la France sont utilisés dans les constructions en pans de bois, au moyen de grandes lucarnes : on en a de beaux

exemples à l'Hôtel-Dieu de Beaune, ou dans les maisons d'Orléans [1] (fig. 4). Dans le midi, où la construction en pierre a prévalu, les étages sous combles sont éclairés par une galerie ajourée, dont les piles supportent les sablières de la charpente.

Une maison de Lisieux [2] offre un exemple des deux systèmes réunis sans doute pour faciliter l'aérage des greniers.

De charmantes galeries en bois, jetées comme des ponts sur des cours intérieures, mettaient en communication les divers corps de logis. Une maison de Dijon, qui date du xve siècle

Fig. 4. — Anciennes maisons d'Orléans (xvie siècle).

(fig. 5), a conservé un intéressant exemple de cette disposition. Les galeries de cette maison ont été bouchées par des remplissages en maçonnerie. Les combinaisons des pans de bois furent conservées jusqu'au milieu du xvie siècle, mais les formes rationnelles du bois furent insensiblement abandonnées. Une maison de Gallardon (Eure-et-Loir), conservée presque intacte et fort intéressante à ce point de vue, s'écarte, par la complication de ses formes et la profusion de ses ornements, des bonnes traditions de la charpente (fig. 6).

Lorsque, après les guerres d'Italie, l'art français est modifié par une civilisation étrangère, la maison n'emprunte d'abord à l'art italien que des formes de moulures ou d'ornements; sa structure est conservée.

1. *Archives de la commission des monuments historiques*, dessin de Vaudoyer.
2. Rue aux Fèvres.

C'est que l'engouement momentané de la cour de France pour des modes exotiques ne pouvait changer brusquement les habitudes et la vie d'un peuple tout entier.

A Paris, l'hôtel de Cluny et l'hôtel de la Trémoille, quoique terminés dans les premières années du XVIe siècle, conservent les dispositions essentielles des hôtels construits entre cour et jardin pendant les siècles précédents; on y retrouve la porte principale avec sa poterne, la cour d'honneur, la galerie donnant accès aux salles du rez-de-chaussée, la chapelle, le grand escalier et les appartements du premier étage.

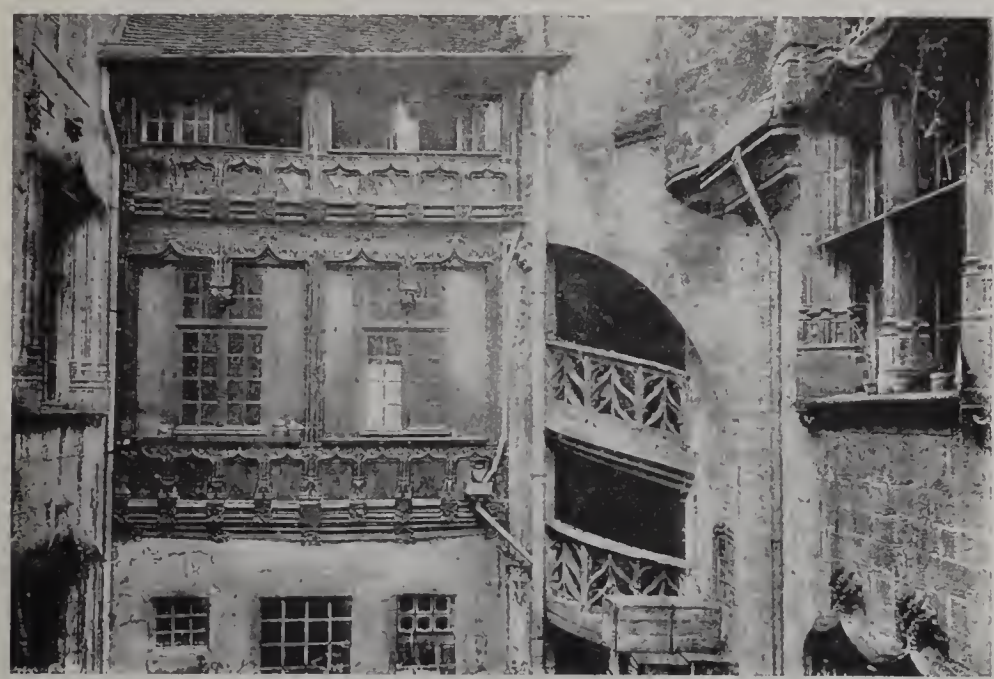


Fig. 5. — Maison Chambellan, dite *Hôtel des Ambassadeurs*, à Dijon (XVe siècle).

L'hôtel de Cluny existe encore, mais le charmant hôtel de La Trémoille a été détruit, au cours de ce siècle, pour une rectification d'alignement qui fera peu d'honneur à l'édilité parisienne.

Aucun édifice ne peut mieux caractériser cette persistance des traditions françaises dans la maison du XVIe siècle que l'hôtel de Pincé, à Angers. Cet hôtel fut construit en 1535 par un architecte angevin, Jean de l'Espine, pour un maire élu d'Angers, Jean de Pincé, qui occupa pour la première fois la mairie en 1511 et mourut dans l'exercice de sa charge en 1538.

L'hôtel de Pincé était donc la résidence d'un riche Angevin, ayant le goût des belles choses, investi par la confiance de ses concitoyens de fonctions publiques et obligé sans doute à recevoir dans son hôtel les principaux personnages de la ville. Lorsqu'on examine extérieurement l'hôtel de Pincé, on est tout d'abord frappé de l'importance que donne à l'édifice l'ingénieuse disposition du plan. La surface occupée par les constructions est restreinte; mais les façades ont un développement considérable. Deux corps de logis sont reliés par le pavillon de l'escalier qui s'élève au-dessus des combles des bâtiments adossés et dont la silhouette est enrichie par la saillie d'une tourelle (fig. 7).

Dans le premier corps de logis étaient disposées, au rez-de-chaussée, une salle de réception ouverte, sur l'escalier, et au premier étage, une grande salle servant peut-être aux réunions de la famille; au-dessus étaient les greniers, divisés en deux étages par la charpente apparente des combles; ces greniers prenaient jour sur la cour par deux lucarnes monumentales.

Dans le second corps de logis étaient les pièces d'habitation. Il est flanqué aux angles de deux charmantes tourelles, hardiment élevées sur des trompes et des encorbellements, dont les profils seuls révèlent l'art du XVIe siècle, tandis que la silhouette générale appartient encore au siècle précédent.

La construction a été exécutée dans toutes ses parties avec un soin particulier. L'ardoise est employée, à l'exclusion du plomb, pour le raccordement des jouées de lucarnes avec le comble, et la couverture a le double avantage d'être durable et d'éviter la sécheresse des lignes droites que déterminent les noues en plomb.

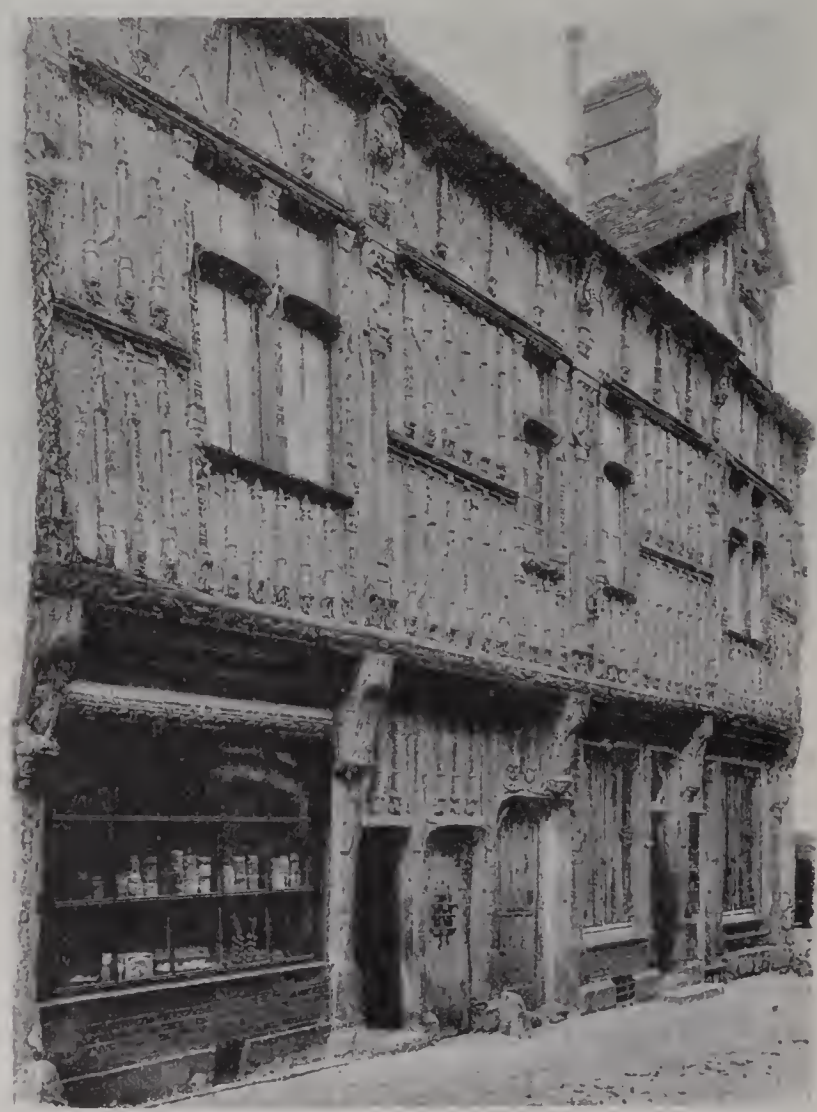


Fig. 6. — Maison de bois, à Gallardon, Eure-et-Loir (XVIe siècle).

A l'intérieur, les plafonds des grandes salles sont formés de solives apparentes, que supportent de magnifiques poutres sculptées.

Les petites pièces tenant à l'escalier, du côté de la cour intérieure, sont closes par des voûtes en pierre, dont les nervures s'entre-croisent : des clefs délicatement sculptées marquent le croisement des nervures.

On ne trouve à l'intérieur de l'hôtel aucune trace de peintures murales : il y a lieu de penser que les grandes salles étaient tendues d'étoffes ou de tapisseries.

Ainsi, en 1535, les meilleures traditions de l'art français étaient encore vivantes et respectées dans la maison. Nos artistes savaient toujours travailler la pierre, le fer et le bois, et si

le goût nouveau modifiait profondément les formes en usage, l'œuvre était exécutée suivant les procédés applicables à chaque matière.

M. Vaudoyer, dans son intéressante collection de dessins faits en 1845 d'après les mai-

Fig. 7. — Hôtel de Pincé, à Angers (xvᵉ siècle.) Restauration de M. L. Magne.

sons anciennes d'Orléans, nous a conservé la décoration complète d'une salle qui existait encore à cette époque avec sa cheminée de pierre, ses lambris, ses solives, ses poutres, ses corbeaux. On trouve encore en France, dans les maisons du xvᵉ siècle, de nombreux exemples de ces dispositions décoratives.

Mais au XVIIe siècle, lorsque le pouvoir absolu du roi brise les liens féodaux, lorsque les coutumes locales sont sacrifiées à l'unité française, lorsqu'une centralisation excessive s'étend aux arts et aux lettres aussi bien qu'à l'administration, lorsqu'un enseignement uniforme est imposé à toute la France par des académies, la maison française perd son caractère original.

Paris possède encore dans l'île Saint-Louis un magnifique hôtel construit au XVIIe siècle par l'architecte Le Vau pour le président Lambert, et décoré de peintures par Le Sueur et par Lebrun. Si nous en comparons le plan aux plans des hôtels du XVe et du XVIe siècle, nous remarquons que la cour d'honneur, contrairement aux dispositions anciennes, est complètement fermée par des bâtiments dont la régularité est monotone.

Rien de plus froid que cette cour intérieure, dont une face est occupée par le grand escalier. Sans doute l'escalier est majestueux; mais comme il est exposé à tous les vents par les ouvertures démesurées de la façade!

Comme les *ordres* d'architecture gênent l'artiste, en lui imposant des proportions arbitraires, incompatibles avec la bonne distribution d'une maison française! Que signifie ce fronton menteur, surmontant un ordre ionique, tandis que le comble véritable s'élève en arrière?

Qu'est-ce donc que le fronton dans l'art grec et même dans l'art romain, ou l'on prétend trouver la théorie des ordres, sinon le pignon qui sert d'appui au comble et détermine la pente de la couverture?

Sans doute, si nous pénétrons à l'intérieur de l'hôtel, nous ne pouvons méconnaître une véritable richesse dans la chambre des Muses, une véritable ampleur dans la galerie des fêtes. Mais quelle singulière idée que l'imitation de la sculpture par la peinture, dans la décoration en grisaille d'un vestibule!

Quelle fausse application de l'art et comme le résultat en est mesquin! Que l'or est nécessaire pour dissimuler les pauvres combinaisons des lambris, et que nous sommes loin des belles menuiseries apparentes du XVe et du XVIe siècle!

Si des erreurs dans la disposition générale de la maison, dans l'emploi des matériaux apparaissent au XVIIe siècle, elles sont manifestes dans toutes les œuvres du XVIIIe siècle. C'est au XVIIIe siècle que nous sommes redevables du plafond en plâtre : il cache sans doute les défauts de la charpente du plancher, mais remplace par une surface lisse, absolument désagréable et difficile à décorer, les combinaisons de poutres et de solives qui contribuaient sans effort et sans frais à la décoration de nos grandes salles et de nos chambres. C'est au XVIIIe siècle que nous devons aussi le salon blanc et or, avec ses rocailles, et ces cheminées de marbre où la matière la plus dure est taillée dans les formes les plus compliquées, tandis que les âtres trop étroits empêchent le rayonnement de la chaleur, tandis que les coffres, de dimension insuffisante et construits en mauvais matériaux, communiquent entre eux par des crevasses et laissent passer la fumée dans les appartements. C'est encore au XVIIIe siècle que nous devons les combles couverts en terrasse et les chéneaux mal combinés, qui inondent les plafonds et les murs.

Est-ce à dire que le XVIIIe siècle n'ait point produit des œuvres de goût? Non certes. L'art, même dans ses erreurs, a su garder en France des qualités décoratives propres au génie de notre race. Mais étudiez les œuvres du XVIIIe siècle dans d'autres pays, dans l'Italie, qui, par un juste retour, a subi l'influence de notre art dégénéré, après nous avoir imposé, au XVIe siècle, son art abâtardi. Vous verrez ce que peut produire l'art livré aux caprices de la mode.

Que dire de ces façades, ou des matériaux de liaisonnement, tels que le plâtre ou le ciment, sont employés en saillies décoratives dont la durée est limitée par la pourriture des

bois ou la rouille des clous qui les soutiennent? Que dire de ces pilastres, de ces corniches, qui voudraient donner l'illusion de constructions gigantesques, mais dont l'ordonnance est détruite par les planchers des appartements? Que dire de ces frontons inutiles, de ces plates bandes qui ne tiennent qu'à l'aide d'armatures en fer?

Et si l'on pénètre à l'intérieur de la maison, que dire de la décoration en rocaille des trumeaux et des plafonds, du mobilier même, où, si l'on excepte quelques meubles précieux, les plus intéressantes combinaisons de menuiserie sont remplacées par des placages, où des applications de bronze ne semblent utiles que pour dissimuler les mauvais assemblages du bois?

Comme la maison révèle bien la décomposition de cette société où la vie de famille fait place à la vie de boudoir, où l'agiotage a remplacé le travail, où la nature n'apparaît qu'à travers les parterres de Versailles, les arbres bien alignés, les bassins couverts de nymphes et de dieux marins, les petits temples, les vases et les statues, qui inspiraient le pinceau de Lancret et de Watteau! Que tout cet échafaudage prétentieux était bien digne d'exercer la verve de Musset dans ses « marches de marbre rose »! N'est-ce pas aussi le temps où l'honneur national n'échappait pas aux traits de la philosophie railleuse, où Voltaire insultait Jeanne d'Arc et encensait Frédéric le Grand?

L. Magne.

(*A suivre.*)

La garde du troupeau; esquisse de M. Roty, presentée par MM. Christofle au concours d'orfevrerie du Ministère de l'Agriculture. (Prix de l'espèce bovine).

LE CONCOURS D'ORFÈVRERIE

DU MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE

S'IL est un art qui s'efforce de rompre délibérément en visière aux traditions surannées et de s'affranchir des stériles habitudes d'imitation, c'est bien l'orfèvrerie. En vérité, c'est plaisir de voir avec quelle intelligence et quelle ardeur nos orfèvres français s'appliquent à répondre aux nécessités de la vie contemporaine, à donner aux métaux précieux les formes les plus ingénieuses et les plus rares, à combiner leur décor de façon à utiliser soit les procédés d'autrefois que l'archéologie ressuscite, soit les colorations nouvelles que la chimie moderne invente. Chaque jour nous apporte un exemple de cette vitalité et de cette fécondité. Les arts tels que la peinture ou l'architecture, qui sont gouvernés par des théories esthétiques, et sont l'expression de l'état intellectuel d'une ou plusieurs générations, ne changent que lentement de formules. Les arts dits industriels, tels que l'orfèvrerie, qui correspondent à des besoins matériels et expriment l'intimité des mœurs, supportent impatiemment le joug des doctrines académiques généralement en contradiction avec ces besoins et avec la mode. Ils se rajeunissent au contact de ce qui vit; ils se plient aux usages, obéissent aux circonstances; ils ont au moins le mérite de se renouveler dans ce constant effort.

Un témoignage un peu imprévu et tout à fait agréable à recueillir de cette tendance de l'orfèvrerie française à marcher avec son temps et à s'aventurer hardiment hors des sentiers battus, c'est l'exposition qui a été ouverte au mois de juillet dernier par le ministère de l'agriculture.

On sait que ce ministère distribue chaque année dans les concours agricoles de tous les départements de France un certain nombre de récompenses aux agriculteurs dont les pro-

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

Ch. Delagrave, Éditeur, Paris

Phototypie J. Royer, Nancy.

COUPE D'ARGENT FIGURANT LES TRAVAUX DE LA CULTURE

Exécutée par MM. Fannière Frères

Prime d'Honneur du Ministère de l'Agriculture (1880 à 1887)

duits ont été remarqués et paraissent mériter un encouragement. Mais que donner à ces propriétaires, riches pour la plupart? Une somme d'argent? On n'y pouvait songer. Une médaille d'argent ou d'or? C'était bien vulgaire. De même que le *Jockey-Club* et d'autres sociétés décernent aux vainqueurs des courses de chevaux des objets d'art, le gouvernement a pensé à offrir aux lauréats des concours agricoles des œuvres d'orfèvrerie qui rappelassent leur victoire. Déjà, depuis quelques années, cette méthode est appliquée, et nous reproduisons en planches hors texte les beaux groupes d'argent qui ont été distribués depuis 1879 comme prix d'honneur, le *Semeur*, exécuté par MM. Christofle, et la *Coupe figurant les travaux de la culture*, de MM. Fannière frères.

Prix de la sériciculture. Vase de MM. Godin et Mallet.
(Présenté par MM. Christofle.)

Pour continuer cette tradition si brillamment inaugurée, et afin de stimuler nos orfèvres, un des précédents ministres de l'agriculture, M. Develle, a ouvert au mois de décembre dernier un concours pour la fourniture des objets d'art à décerner aux lauréats des concours régionaux agricoles pendant une période de dix années à partir de l'année 1888. Un jury fut nommé pour choisir les maquettes qui seraient envoyées : il fut composé de MM. Georges Berger, commissaire général de l'exposition de 1889, Poilpot, Pierre Carrier-Belleuse, désignés par le ministre, et de MM. Louvrier de Lajolais (qui s'est fait remplacer par M. Galland) et Ponscarme, désignés par les concurrents. Les modèles à soumettre étaient au nombre de vingt, parmi lesquels celui de la *prime d'honneur de la grande culture*, groupe en argent d'une valeur de 3 500 francs; le *prix spécial des écoles pratiques d'agriculture et des fermes-écoles*, groupe en argent d'une valeur de 2000 francs; et les prix spéciaux de la *sériciculture*, de l'*horticulture*, de l'*arboriculture*, de l'*espèce bovine*, etc., etc., groupes en bronze argenté d'une valeur de 150 à 500 francs. Chacun de ces modèles devant être reproduit à plusieurs exemplaires par les orfèvres concurrents pour le compte du gouvernement pendant une durée de dix ans, il s'ensuit qu'au point de vue pécuniaire le concours présente, en définitive, d'assez grands avantages pour qu'on en tente les chances.

Prix de l'espece bovine. L'Attelage de bœufs, par M. Jacquemart.
(Présenté par MM. Christofle.)

Le résultat, il faut le dire tout de suite, a été absolument remarquable, non pas tant seulement parce qu'un grand nombre d'orfèvres ont pris part au concours, non pas encore parce que toutes ou à peu près toutes les

œuvres envoyées (plus de 150) au ministère étaient signées des noms les plus estimés parmi les sculpteurs contemporains — il suffit de citer ceux de MM. Barrias, Falguière, Delaplanche, Coutan, Gautherin, Mathurin-Moreau, Longepied, Isidore Bonheur, Roty, etc.

Mais ce qui a donné à ce concours une signification inattendue et un caractère particulier, ce qui l'a signalé aussitôt à l'attention des amateurs et des critiques, ce qui l'a fait saluer par tous les connaisseurs comme un gage heureux de renouveau, d'espérance et de progrès, c'est l'esprit de résolution et d'ensemble avec lequel les artistes ont puisé les motifs de leurs compositions dans les scènes de réalité. Il y a dix ans, un sculpteur à qui l'on eût demandé un modèle destiné à servir de prix d'honneur aux lauréats du concours d'arboriculture par exemple, ou de l'espèce bovine, ou de la sériciculture, eût été, à coup sûr, bien embarrassé.

Prix de l'espèce galline. La Cribleuse à la ferme, par M. Coutan (présenté par MM. Christofle.)

Il eût cherché avec conscience dans les dictionnaires de mythologie quelle figure, quelle divinité antique aurait bien pu se prêter à la fonction complaisante de symboliser solennellement les diverses sciences agronomiques, et il eût mis tout son savoir à exécuter quelque groupe bien abstrait, bien froid, peut-être d'une grande élégance, mais d'une signification complètement obscure, qui serait resté lettre morte pour le destinataire de l'objet. Tel est l'effet du système académique qui pousse à l'abus des généralisations. Depuis dix ans, les idées ont changé et l'art décidément prend un autre courant. On revient aux décors expressifs de nos artistes du moyen âge; qui savaient être clairs et éloquents en représentant les spectacles qui s'agitaient autour d'eux, en sculptant les scènes familières ou héroïques que l'intelligence de tout le monde pouvait comprendre parce qu'elles évoquaient des souvenirs connus. Ils empruntaient, par exemple, les motifs de leurs ornements, non pas à la végétation des pays lointains, qu'ils ne connaissaient pas, mais à la flore nationale, qui était le cadre naturel, logique, parfaitement approprié de ces tableaux, dont l'intimité exquise aujourd'hui encore nous va au cœur. Heureuse évolution de l'heure actuelle et que nous voyons s'accomplir dans l'art avec une joie profonde, nous qui avons combattu de toutes nos forces pour la déterminer! Heureuse victoire de la vérité et de la franchise, de la sincérité et de la droiture, qui peut donner à l'art une vie nouvelle et faire refleurir dans nos industries les abondantes perfections d'autrefois!

Le modèle le plus important du concours d'orfèvrerie en question était celui de la prime d'honneur de la grande culture: aussi a-t-il suscité le plus d'efforts. On n'a imposé aucun programme : la seule obligation pour les orfèvres, c'est de faire un groupe d'argent dont la valeur ne dépasse pas 3 500 francs. Cinq ou six maquettes se sont disputé vivement l'attention du jury. MM. Christofle ont présenté deux esquisses, l'une de M. Falguière, l'autre de M. Barrias. La première, intitulée *la Gerbaude*, figure une coupe dont le pied est formé par un groupe de trois jeunes filles dansant autour du trophée de la dernière gerbe; sur les bords intérieurs de la coupe, on voit les médaillons en haut relief de trois agronomes, Olivier de Serres, Mathieu de Dombasle et le comte de Gasparin. Malgré les qua-

lités de cette belle composition, le jury ne l'a pas choisie comme prix de la *Grande culture*, mais il l'a retenue pour le prix de la *Sériciculture*. L'autre maquette, celle de M. Barrias, représente l'*Abondance* et montre, au centre d'une coupe basse, une figure de femme tenant d'une main une corne d'abondance et de l'autre relevant sa tunique qui laisse échapper des fruits et des fleurs; sur le rebord de la coupe, on voit trois génies portant des banderoles et des écussons sur lesquels sont inscrits les noms des principaux agronomes. Tout cela est charmant, d'une jolie invention, d'une grande adresse de composition. Mais pour le prix de la grande culture, qui résume tous les autres prix et doit rappeler par quelles séries de travaux il faut que passe l'homme des champs avant d'obtenir le précieux grain de blé qui nourrit le monde, il fallait évidemment quelque chose de plus complet, de plus pompeux, si je puis dire, une série de petits tableaux, avec l'apothéose finale. Le problème était difficile à résoudre en une œuvre sculpturale. La plupart des concurrents ne l'ont pas même tenté. L'un, M. Peyrol, s'est borné à la scène symbolique traditionnelle, fort bien agencée d'ailleurs, *le Travail instruit par la Science et couronné par la Postérité*. C'est vague. Un autre, M. Truffot, a représenté un *gentleman farmer* soupesant un épi de blé : c'est ingénieux, mais un peu plat d'invention. M. Dumaige a envoyé, lui, une figure symbolique, une espèce de Victoire, les bras étendus, qui ne peut figurer l'Agriculture qu'avec beaucoup de bonne volonté. C'est le comble du symbolisme. Les excellents orfèvres MM. Bapst et Falize, artistes jusqu'au bout des ongles, ont figuré un chou, un énorme chou dont les feuilles fermement arrondies supportent au faîte de leur rotondité un merveilleux escargot, d'une exécution étourdissante. Cette fois, c'est le contraire de M. Dumaige; c'est trop spécial. La grande culture aboutit à autre chose qu'à un chou, si beau soit-il. Le prix a été attribué à MM. Fannière, les orfèvres-artistes qui, eux, ont parfaitement compris la portée de la composition et le double caractère qu'elle devait avoir, exprimant à la fois le détail des travaux rustiques et l'hymne triomphal, le cri de victoire et de joie qui salue les fruits de la terre quand la récolte est faite. Ce cri, cet hosanna, c'est la figure d'un Génie ailé qui le traduit et le personnifie. Il est debout sur une mappemonde couverte de fins reliefs qui racontent avec une délicate précision les moindres incidents de l'histoire d'un grain de blé, la scène du semage dans les sillons fraîchement tracés et dont les lignes s'allongent en un horizon sans fin, le hersage, la moisson sous les rayons de feu que le soleil disperse dans la plaine remplie de travailleurs. Le Génie a l'air de dominer et de féconder cette terre qu'il foule de ses pieds; c'est lui qui semble souffler l'esprit et le courage au cœur de la multitude des paysans qui peinent et travaillent. Le tout est supporté par un socle de chaque côté duquel, au milieu des instruments aratoires, sont couchés un bœuf et un cheval, les auxiliaires les plus actifs des agriculteurs. Mais ce socle n'a pas une

Prix de l'espèce bovine. L'élevage, par M. Falguière. (Présenté par MM. Christofle).

silhouette heureuse; il sera remanié par MM. Fannière, qui se proposent de retoucher aussi quelque peu la figure du Génie et de donner à l'œuvre ce cachet de fini et de précieux dont est revêtu tout ce qui sort de leurs mains. Il serait à désirer qu'elle rappelât un peu moins la forme générale de la prime d'honneur que MM. Christofle ont exécutée pendant ces huit dernières années, et dont nous donnons le modèle dans la planche hors texte; à ce propos, nous croyons qu'afin de ne fixer son choix que sur des objets d'art d'une forme et d'un caractère absolument nouveaux, le jury aurait eu intérêt à se faire représenter les modèles des primes d'honneur remises aux lauréats des concours régionaux pendant la dernière période.

Prix des ecoles pratiques d'agriculture et des fermes-écoles.
Esquisse de M. Delaplanche.
(Présentée par MM. Christofle.)

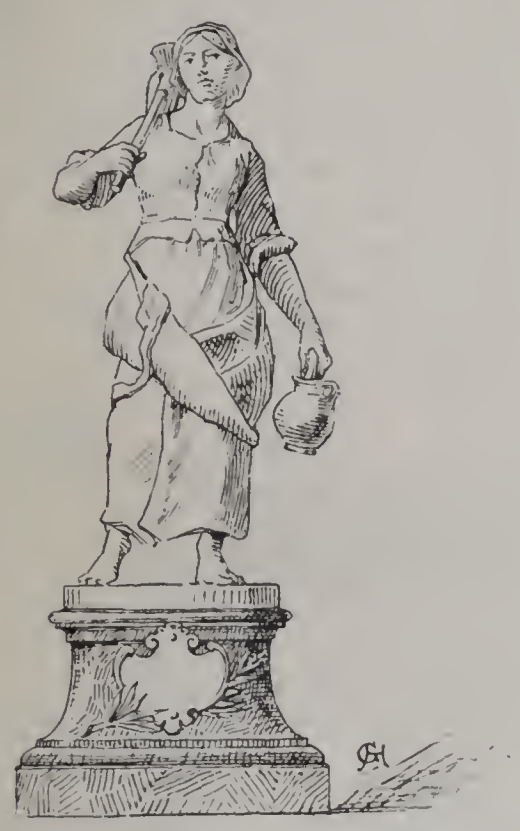
Pour les autres modèles de prix, c'est la maison Christofle qui a obtenu la palme. Sur les vingt modèles mis au concours par le ministre du commerce, seize ont été choisis parmi ceux qu'elle a présentés. Mais quelle variété et quel charme, quelle abondance d'invention, quel bonheur de formes dans les compositions que MM. Christofle et Bouilhet ont envoyées au concours et qu'ils avaient demandées aux meilleurs sculpteurs! On sentait dans l'ensemble de leur envoi, cet esprit d'initiative qui est tout à l'honneur de leur maison, cette intelligence du besoin de rajeunissement et de modernité dont nous parlions tout à l'heure, cette recherche dans le choix des sujets de la vie rustique, cette direction magistrale dans l'œuvre des grands artistes qui avaient accepté leur collaboration qualités toutes personnelles, qui avaient fait de leur concours un ensemble charmant et varié, tout à fait hors de pair.

Nous reproduisons ici les croquis de quelques pièces de leur envoi. Voici le *Prix des écoles pratiques d'agriculture et des fermes-écoles*, dû à M. Delaplanche; c'est une coupe du dessin le plus pur, au centre de laquelle est une figure rustique personnifiant l'étude

ORFÉVRERIE (XIXe SIÈCLE)

LE SEMEUR

des travaux des champs; elle s'appuie d'une main sur un aiguillon, et de l'autre elle tient un traité de la science agricole. Voici le *Prix des métayers :* c'est une moissonneuse, la faucille à la main, en train de couper le blé. Le vase qui sert de prix de *sériciculture* est d'une décoration exquise, avec ses feuilles de mûrier sur la panse, ses anses formées par des faisceaux de branches pour la montée des vers à soie, et surtout avec la jolie guirlande de papillons disposés en poste sur la collerette, le tout célébrant avec autant d'ingéniosité et de goût que de précision la genèse du cocon d'où nous vient la soie. Ce beau vase, composé dans les ateliers de MM. Christofle, est de MM. Godin et Mallet. Les prix spéciaux sont des statuettes, de petits groupes figurant des scènes rustiques et familières, d'une réalité



Prix de la petite culture. Le Départ pour les champs, par M. J. Gautherin. (Présenté par MM. Christofle.)

Prix de culture (4e catégorie). La Moissonneuse, par M. Coutan. (Présenté par MM. Christofle.)

parlante. L'*Arrosage*, de M. Longepied, c'est un jardinier, avec son chapeau de paille, son gros tablier, qui, les manches de sa chemise relevées jusqu'aux épaules, verse sur des fleurs l'eau de ses deux arrosoirs. L'*Attelage de bœufs*, de M. Alf. Jacquemart, c'est un paysan qui, l'aiguillon sur l'épaule, conduit ses bêtes en promenant sur leur échine sa main amicale. Le *Porcher*, de M. Mathurin-Moreau, c'est un petit gars de Normandie, le bonnet de coton penché sur l'oreille, qui verse dans une auge la nourriture où un porc, avidement, les oreilles gourmandes tendues en avant, vient plonger son groin. Il faudrait tout citer.

Signalons encore les beaux animaux de M. Isidore Bonheur, qui a pris une grande et belle part au concours, le groupe de M. Deloye, *Triptolème apprenant de Cérès l'art de cultiver la terre;* le *Semeur* de M. Truffot, présenté par M. Boulanger; le modèle de M. Steiner, une *Femme allaitant un enfant*, présenté par MM. Colin et Cie, etc., etc. Mais ce qui a paru principalement nouveau et d'une grâce infinie dans cette exposition d'orfèvrerie,

ce sont les coupes formant patères, à l'imitation de celles du Trésor d'Hildesheim, dans lesquelles M. Coutan a modelé en ronde bosse la « Cribleuse à la ferme » pour le prix de l'*espèce galline*, la « Faneuse », le « Botteleur », etc., ainsi que les plateaux, véritable trouvaille d'invention poétique, dans lesquels M. Roty, le graveur bien connu, et M. Delaplanche ont représenté avec un talent, un sentiment pénétrant, une grandeur d'inspiration digne de J.-F. Millet, quelques scènes de la vie rustique. Telles sont la *Garde du troupeau*, pour le prix de l'espèce ovine, la *Porcherie*, pour le prix de l'espèce porcine, etc.

Je viens de prononcer le nom de Millet : oui, c'est bien ce grand peintre en effet dont l'influence apparaît, éclatante, manifeste, dans ces œuvres de sculpture, dans ces modèles d'orfèvrerie qui nous donnent au vif de la réalité, avec ce sentiment du pittoresque qui s'estompe et s'agrandit dans un souffle d'épopée, les épisodes familiers du travail champêtre. L'élan est donné. Nos artistes ne s'arrêteront pas là, car ils ont compris de quelle ressource est pour l'inspiration la nature vivante. Ils regardent autour d'eux, s'intéressent à ce qu'ils voient, et savent retrouver le riche filon dans lequel les imagiers du moyen âge ont puisé tant de motifs de décor. Voici l'homme des champs qui détrône aujourd'hui les dieux et les déesses, jusqu'ici les seuls héros en faveur auprès de l'orfèvrerie! Demain, d'autres sujets tout aussi peu solennels viendront à leur tour prendre leur place au soleil et ne paraîtront pas indignes d'inspirer nos sculpteurs. Applaudissons à ces tentatives. C'est dans cette voie qu'est le mystère de l'avenir et peut-être le secret des chefs-d'œuvre futurs.

VICTOR CHAMPIER.

Prix de l'espèce ovine. — La garde du troupeau, par M. Roty.
(Présenté par MM. Christofle.)

LA NEUVIÈME EXPOSITION

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'INAUGURATION officielle de la 6e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs a eu lieu, comme il avait été annoncé, le 12 août, à 10 heures du matin, au Palais de l'Industrie. M. Spuller, ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes, accompagné de M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, et de M. Jules Comte, directeur des bâtiments civils, a été reçu par M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, entouré de ses collègues du conseil d'administration, MM. Crépinet, administrateur délégué à l'organisation de l'exposition, Henri Bouilhet, G. Duplessis, Paul Mantz, Georges Lafenestre, L. Falize, Biais, Germain Bapst, Corroyer, etc. Le cortège a visité les différentes parties de l'exposition, qui, bien que non encore complètement installée à ce moment, présentait néanmoins un ensemble suffisant pour qu'on en pût saisir l'ordonnance et le plan.

Dans le rapport que M. Mantz présentait au mois de février dernier sur cette exposition à ses collègues du conseil d'administration de l'Union centrale, l'éminent écrivain disait : « L'exposition de 1887 ne sera pas, comme quelques-uns ont paru le croire, une sorte de préface ou de répétition générale de la grande fête universelle qui nous est promise pour l'anniversaire de 1789. L'Union centrale des Arts décoratifs se renferme modestement dans son rôle. Créée et soutenue par l'initiative privée, elle n'entend point envahir un domaine qui n'est pas le sien. Avec les ressources financières et intellectuelles qu'elle a groupées, la France fera en 1789 l'exposition encyclopédique dont elle prépare les éléments. L'Union centrale, moins ambitieuse, se borne à organiser, pour l'année qui vient de s'ouvrir, une exposition que, faute d'un nom meilleur, on a appelée *récapitulative* et qui sera en effet comme le résumé de son œuvre antérieure et de ses préoccupations actuelles. »

C'est conformément à ce programme fort large assurément qu'a été organisée la 9e exposition des Arts décoratifs. Les expositions précédentes, nous parlons des plus récentes, avaient été en quelque sorte spécialisées. Celle de 1880 avait été consacrée à l'industrie du métal ; en 1882, avec les tissus et le papier, on vit tout ce qui se rattache au bois en tant que mobilier; en 1884, ce fut le tour du bois au point de vue de la construction, de la pierre, de la céramique et de la verrerie. Chacune contenait son enseignement et présentait, à côté des matières premières que façonne la main de l'homme, les œuvres définitives, parachevées, qu'il en tire. L'exposition de 1887 n'a point ce caractère technologique et restreint; elle ne montre pas l'histoire de telle ou telle industrie; elle comprend tous les arts et l'ornement. Mais précisément en raison de ce cadre si large on a tenu à n'admettre dans le tableau que des morceaux de choix. Rappelons qu'elle se complète par des concours d'une importance exceptionnelle : trois concours entre les artistes et un con-

cours de dessin, un concours considérable, encore une fois, ouvert avec l'aide et sous le haut patronage du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, entre les élèves et anciens élèves, hommes et femmes, des écoles de Paris et des départements, âgés de moins de vingt-six ans au 1er janvier 1887.

Nous n'avons point dessein d'aborder aujourd'hui l'examen méthodique des différentes parties de l'exposition. Tout au plus essayerons-nous d'en donner un aperçu d'ensemble en laissant à nos confrères de la presse l'honneur des premières impressions qu'ils ont bien voulu exprimer. Par les quelques citations que nous allons faire, on verra que l'idée de l'exposition a été bien comprise et que l'intérêt qu'elle excite est la juste récompense des efforts des organisateurs.

Tout d'abord constatons l'heureux effet produit par la décoration intérieure que l'architecte de l'Union centrale, M. Paul Lorain, en métamorphosant la grande nef du palais de l'Industrie, a su réaliser avec un goût et une élégance auxquels on se plaît à rendre hommage. M. Saint-Juirs s'exprime ainsi dans la *République française* du 16 août :

« La décoration intérieure de l'Exposition de 1887 est heureuse et bien conçue. M. Paul Lorain, l'architecte de l'Union centrale, a relié le jardin aux galeries du premier étage par deux escaliers monumentaux qui s'appuient aux extrémités est et ouest du palais. S'ils étaient en pierre, on voudrait les y laisser, car leurs proportions sont en harmonie avec les dimensions de l'édifice. Ils ne sont qu'en bois et en toile; mais quelle illusion ne peut-on pas donner avec ces matières communes quand on s'adresse pour les revêtir de couleurs aux habiles décorateurs de l'Opéra! MM. Lavastre et Carpezat sont venus avec leurs grandes brosses qui sont des balais, leurs palettes invraisemblables, dont chaque godet a la contenance d'un seau, et, en quelques instants, les escaliers provisoires se sont revêtus des marbres les plus fins, des pierres les plus rares, des mosaïques d'or et d'émail les plus byzantines. Ce sont des maîtres illusionnistes que ces décorateurs...

« L'Union centrale a été bien avisée en ne négligeant aucun détail dans la mise en scène de son exposition. Il n'est pas jusqu'aux cartouches destinés à recevoir les noms des exposants qui n'aient un caractère d'art aimable et attrayant avec leurs guirlandes de fleurs retenues par des rubans bleus. Les balais merveilleux de MM. Lavastre et Carpezat ont fleuri largement ces belles enseignes.

« La disposition générale adoptée par M. Paul Lorain comprend quatre portiques qui embrassent la forme rectangulaire du palais en ménageant une rue circulaire et quatre grandes entrées pour la partie centrale. Ces portiques, soutenus par des colonnettes de marbre rose, sont blancs et se terminent à chaque extrémité par un petit dôme bleu et blanc. Les toilettes claires conviennent à une exposition d'été.

« Les entrecolonnements constituent autant de salles assez vastes pour qu'un industriel puisse y exposer et y mettre en valeur les produits intéressants de sa fabrication. »

M. Hugues Le Roux, dans le *Temps* du 20 août, se plaît, de son côté, à louer l'heureuse disposition adoptée par l'architecte, et les gracieux pavillons placés au milieu de la nef du palais de l'Industrie.

« Le coup d'œil est charmant sur la piste, dit-il. Quatre longs pavillons carrés — des suites de vitrines et de loges enchâssées dans des architectures blanches — occupent symétriquement les quatre coins de la travée. Dans l'allée du centre, parmi les verdures, les marchands de diamants, de dentelles et de délicates orfèvreries ont élevé des belvédères d'un aspect infiniment varié et pittoresque. Au centre, dans un pavillon chinois, sous

FER FORGÉ (XIXe SIÈCLE)

Ch. Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J. Royer, Nancy.

RAMPE EN FER FORGÉ, REPOUSSÉ & CISELÉ DU CHATEAU DE CHANTILLY (Grand Escalier)

MOTIF DU PALIER DE LA RAMPE

Composition de M. Daumet, Architecte, Exécution de MM. Moreau Frères

(9e Exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs)

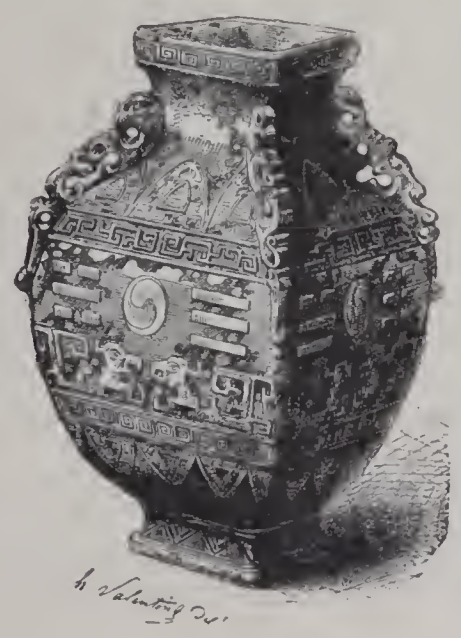
la direction de M. Danbé, l'orchestre de l'Opéra-Comique joue la *Marche hongroise*, de Berlioz. Enfin, tout le long du pourtour, sous les galeries, sont logées les stalles d'exposants, faïenciers, céramistes, tapissiers, chaudronniers, ébénistes, fabricants de poupées merveilleuses, tout le clavier des grandes industries et des articles de Paris. »

Nous ne suivrons pas nos confrères dans les descriptions qu'ils donnent des objets exposés au rez-de-chaussée du palais et qui provoquent ce jugement de Mme Sabine Mea, dans le *Rappel :* « La neuvième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs comptera comme remarquable et importante entre toutes. » Nous n'aurons pas non plus la malice inutile et vaine de mettre en regard les appréciations contradictoires que certains objets d'art suscitent. Par exemple, tandis que M. Hugues le Roux, parlant de la rampe que MM. Moreau frères ont exécutée pour l'escalier du château de Chantilly, d'après les dessins de M. Daumet, dit : « C'est la pièce rare, le vrai clou de cette exposition », Mme Sabine Mea traite cette œuvre avec dédain et lui préfère les pièces de ferronnerie exposés par M. Robert. Ce sont là dissentiments permis, et nous aurons, pour notre part, dans de prochaines études, à exprimer des avis motivés sur ces pièces hors ligne, ainsi que sur les meubles, les bronzes, les céramiques, les objets d'orfèvrerie et de bijouterie, qui ont été savamment rassemblés.

Au premier étage sont groupés les dessins, peintures et projets de décoration de nos principaux artistes, les photographies des monuments célèbres; des boiseries merveilleuses de nos palais et qui étaient à peu près inconnues du public; les dessins de M. Lenepveu pour la décoration en Mosaïque du grand escalier du Louvre; ceux de M. Carrier Belleuse, de M. Galland, le maître décorateur au goût si parfait; les cartons de M. Léon Parvillée, pour une céramique qui sera exécutée au compte de l'Etat pour les Thermes de Bourbon-l'Archambault, ainsi que des modèles de revêtement du même artiste d'une variété et d'une richesse de décor admirables.

Et nous ne parlons pas des envois faits à l'Exposition des Arts décoratifs par les musées étrangers, ceux de Vienne, de Buda-Pesth, celui de Berlin, du Sunth Kensington Museum, comprenant des collections de reproductions galvanoplastiques, et qui donnent lieu aux comparaisons les plus instructives. Encore une fois, nous n'avons voulu pour aujourd'hui que nous borner à un simple et rapide résumé des richesses de l'exposition, réservant un compte rendu critique pour une prochaine étude.

V. Ch.



CONSEILS AUX ÉLÈVES

DES ÉCOLES D'ART DÉCORATIF

Le mois d'août, qui est le mois béni des écoliers, puisqu'il leur donne la clef des champs et qu'il leur apparaît toujours escorté du magique mot « vacances », le mois d'août, qui est le mois où les fruits de la terre mûrissent et où les fleurs se dessèchent, voit pousser toute une verte floraison de discours universitaires et officiels qui sont comme les paroles d'adieu des professeurs à leurs élèves au moment où ceux-ci abandonnent les leçons pour courir à travers le monde. On n'y prête guère d'attention à ces discours de fin d'année scolaire. On les écoute comme on subirait un pensum, tant est vif le désir de fuir l'école, et tant est ardente la jeunesse avide de goûter la vie... Et pourtant combien de ces discours, oubliés aussitôt que prononcés, à peine entendus dans les chuchotements joyeux du départ et le brouhaha d'une distribution de prix, mériteraient d'être médités!

Nous voudrions essayer pour notre part d'obvier dans une certaine mesure aux conséquences de cette précipitation qui fait perdre à nombre d'écoliers tant de bons et utiles discours dont ils pourraient faire leur profit s'ils prenaient le temps de les écouter moins fiévreusement. Depuis quelques années les écoles d'arts décoratifs et les établissements où l'on distribue l'enseignement professionnel sont l'objet d'attentions particulières, et, aux cérémonies des distributions de prix qui ont lieu chaque année dans ces écoles, il arrive qu'on entende des artistes, des professeurs, des écrivains spéciaux prononcer d'excellents discours, pleins de sagesse et de prévoyance. Il convient que nos futurs artistes de l'industrie ne perdent point le fruit de si précieuses leçons et qu'ils recueillent soigneusement les conseils de leurs aînés. C'est ainsi, par exemple, que le mois dernier trois hommes distingués présidant les cérémonies de distribution des récompenses des écoles nationales d'arts décoratifs de Paris, de Limoges et de Beauvais, MM. L. Falize, Georges Lafenestre et P.-V. Galland, ont fait entendre dans un langage aussi élevé que précis des avis que nous aimerions voir suivre par ceux auxquels ils s'adressaient. Le cadre de cette *Revue* ne nous permet malheureusement pas de reproduire dans leur intégralité ces causeries parfois assez longues; mais nous croyons devoir en donner un brève analyse et en dégager la substance.

L'éminent directeur de l'École nationale des arts décoratifs de Paris, M. Louvrier de Lajolais, a eu la très heureuse pensée de s'adresser, pour présider ces solennités scolaires, à des fabricants, à des artistes dont la parole et les conseils, à ce qu'il croit fort justement, auront sur les jeunes auditeurs d'autant plus de poids qu'ils prendront leur source dans l'expérience personnelle, dans une connaissance parfaite et profonde de l'industrie dont ces fabricants et ces artistes traiteront.

Cette année, il a fait appel, pour l'École de Paris, à M. Lucien Falize, l'orfèvre disert et érudit, l'artiste délicat qui a conquis la renommée à coups de chefs-d'œuvre. M. Lucien Falize n'a pas trompé l'attente de ceux qui connaissent son talent de *causeur*. Son discours, à la fois familier et éloquent, a la valeur d'un document dans lequel on trouverait nettement et hautement exposés les secrets d'un maître artiste qui livrerait généreusement à ses élèves le mystère de son savoir. Point de ces phrases ronflantes et vagues, de ces théories incertaines et pompeuses en lesquelles se répandent d'ordinaire, en ces cérémonies, les orateurs officiels. Des

faits, des renseignements précis, des conseils pratiques, voilà ce qu'a fait entendre M. Falize.

Après avoir rappelé que l'art décoratif n'est pas, comme on l'a dit si longtemps, dans une sorte d'état d'infériorité à l'égard d'un prétendu grand art, il a adjuré ses jeunes auditeurs de ne point se laisser désenchanter par ce mot d' « industrie ».

« Nous vous donnons les métaux, le bois, la pierre, les tissus, la terre, le papier, tout ce qui prend la forme et reçoit la couleur. C'est le monde entier avec toutes ses richesses. C'est tout ce qui enferme, meuble et embellit notre vie, ce que nous aimons, ce qui dure après nous, ce qui raconte notre histoire mieux que le marbre et la peinture, ce qui constitue les civilisations, ce qui alimente le travail des peuples, ce qui donne le charme aux choses que nous touchons... »

Les efforts que font présentement les étrangers pour constituer chez eux une armée d'artistes industriels prouvent quel prix ils attachent à leurs œuvres qui plus sûrement que les succès militaires procurent la gloire et la richesse. C'est bien servir son pays que de devenir un brillant artiste.

Puis M. Falize aborde une question fondamentale. De quel côté ont à diriger leurs efforts les jeunes gens assis encore sur les bancs de l'école? Nous autres, a-t-il dit, les anciens, nous avons peiné et durement travaillé, car nous sommes arrivés à un moment ou l'art industriel sortait du chaos. Nous avons ressassé tous les styles; nous avons fait la cuisine qu'exigeait le public, créé ou suivi la mode. Mais après? Après ce sont les jeunes. Que vont-ils faire? Ils arrivent à un bon moment. Ils trouvent un terrain déblayé. L'archéologie a fait son temps. Le bibelot, cette fausse monnaie de la science archéologique, le bibelot, bat son plein et va décroître. Autant la génération qui va disparaître aura aimé les vieilleries, autant on va se passionner désormais pour les productions nouvelles. On voudra un art sain, jeune, original et puissant. C'est aux jeunes qu'il appartient de le faire naître. Mais comment, vous, les jeunes, s'est écrié M. Falize, parviendrez-vous à répondre à ce qu'on attend de vous? Et l'orateur, alors, a défini avec une remarquable précision les qualités qu'il convient de développer parmi les élèves de nos écoles d'art décoratif. « Il vous faut, a-t-il dit, l'habileté de la main : c'est là ce que vous pouvez le plus facilement acquérir. Il vous faut la science acquise. Ne dites pas : « L'archéologie, voilà l'ennemi! » mais prenez-en ce qu'il faut en prendre, sans vous laisser absorber par ses séductions dangereuses. Apprenez; il est si bon de savoir, de former son jugement et son goût critique! Il vous faut encore la connaissance des moyens industriels, c'est-à-dire de l'emploi raisonné des matières diverses. Pour cela, venez nous visiter, nous, les fabricants. Venez chez nous; vous verrez travailler l'orfèvre, le bronzier, le ciseleur, le fondeur, le serrurier. Entrez dans l'atelier du potier, du charpentier, du menuisier et de l'ébéniste : chez celui-ci, vous verrez comment le bois se prête aux grandes lignes et aux fins détails de sculpture; chez celui-là vous apprendrez comment la terre garde en cuisant la marque du doigt qui l'a pétrie, comment elle a des épidermes polis ou poreux, comment elle prend la matité des pierres ou l'éclat des émaux, comment enfin elle reçoit le décor..... »

L'orateur entre ensuite dans le détail des qualités techniques du dessinateur. Au lieu de se borner à accabler de louanges, comme on le fait trop souvent, les jeunes gens dont il vient d'examiner les œuvres récompensées, il en critique familièrement les défauts. « Ce qu'il faut chercher dans le dessin, dit-il, c'est la façon de concevoir et d'écrire la pensée. Eh bien, généralement, vos compositions sont surchargées comme les essais littéraires des écoliers qui alourdissent leurs phrases par trop d'ornements. Le goût consisterait à émonder ces arrangements trop touffus, à dégager l'idée, car il faut une idée dans un dessin comme dans une phrase écrite. Soyez plus simples, et surtout soyez logiques; ne composez jamais avec le crayon sans avoir cherché mentalement. Voyez votre œuvre avec les yeux intérieurs du poète, avant de la rendre sensible aux yeux du voisin. »

Il faut rêver, il faut penser, il faut chercher en soi pour créer des œuvres d'art, et pour cela il n'y a pas de plus sûr moyen que de regarder la nature. Mais il y a bien des moyens de regarder la nature. Or, il ne suffit pas d'aller dans les champs, dans les bois, devant

l'arbre et le brin d'herbe, et de se contenter de regarder en marchant, en rapportant à l'atelier un fragment de plante arraché de sa tige pour le copier. La plante enfermée à l'atelier, à l'étroit dans son pot de terre, n'a rien des fiertés de la plante libre. « Couchez-vous à plat ventre pour surprendre les mystères de ce monde qui vit à ras du sol, dit M. Falize. Voyez la végétation, non pas de haut, comme nous faisons en marchant, mais comme les Japonais qui s'assoient à terre et copient ce que, pour nous, ils semblaient avoir inventé. Oh! leur secret n'est pas autre part! » Et quant à moi, a ajouté l'éminent orfèvre, je suis passé par là : il n'est pas jusqu'au tronc rugueux de l'arbre qui ne m'ait donné des effets, il n'est pas jusqu'aux mousses qui ne m'aient fourni des fonds, et jusqu'aux branchettes de bois mort qui, frottées d'or, ne m'aient appris des décors du ciseleur.

C'est pourquoi M. Falize voudrait — et nous ne pouvons qu'applaudir à son projet — qu'on créât à l'École nationale d'art décoratif non pas un prix de voyage (il en existe), mais un *prix de campagne*. « Celui qui l'aurait gagné aurait la clef des champs; il éviterait les villes, les palais, les églises, les musées; il s'engagerait à vivre avec les plantes, les oiseaux, les insectes, à regarder le ciel, la mer, les coquillages, l'eau qui coule, les fleurs, et il reviendrait avec un album plus vivant, plus coloré que les herbes cueillies par le botaniste et qui meurent, les pauvrettes, en sa boîte de fer-blanc. Surtout, il reviendrait « plus artiste » à moins d'être un sot. »

Les discours prononcés à Limoges par M. Georges Lafenestre et à Beauvais par M. P.-V. Galland, bien qu'ayant un autre caractère que celui de M. Falize, n'en présentent pas moins d'intérêt. Nous les analyserons dans notre prochain article.

(A suivre.)

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

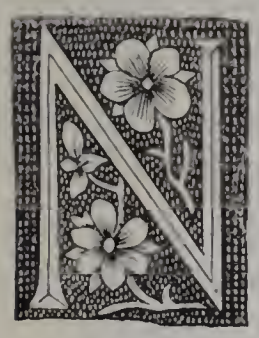
L'ART

DANS

L'HABITATION MODERNE

Suite [1].)

II



Nous avons constaté, siècle par siècle, la concordance absolue entre la civilisation de chaque société et les dispositions de la maison. Nous avons reconnu que le programme de l'habitation s'est modifié en raison des changements survenus dans les mœurs, dans l'organisation de la famille, dans les conditions de la vie.

Ce sont là des considérations essentielles qui devront toujours déterminer la distribution générale de la maison. Ainsi dans notre société nouvelle, issue de la Révolution française, où tous les citoyens sont égaux devant la loi, où tous les emplois sont accessibles à tous, où la hiérarchie sociale n'est établie que sur le travail et sur le mérite individuel, les conditions de la vie, grâce aux progrès inouïs de la science et de l'industrie, grâce à la division de la fortune, ont été considérablement améliorées. Chaque famille tend à renoncer à l'habitation banale pour s'établir définitivement dans une maison bien appropriée à ses goûts et à ses besoins.

Même dans les maisons à plusieurs étages, qui sont nécessaires dans les grandes villes en raison du prix des terrains, chaque appartement est disposé comme un petit hôtel, ayant son vestibule, ses salons, sa salle à manger, ses pièces d'habitation et ses pièces de service : les exigences de la vie augmentent avec le bien-être. Le plus petit bourgeois du XIXe siècle rougirait d'habiter les chambres incommodes des plus beaux hôtels du siècle dernier.

Vous ne voulez être gênés ni par le soleil, ni par la pluie, ni par le vent, ni par le froid. Il vous faut un ascenseur pour l'accès des étages de la maison. Il vous faut, près de chaque chambre, un cabinet de toilette bien installé, avec canalisation d'eau chaude et d'eau froide; gaz, sonneries électriques et le reste.

Mais, par une singulière contradiction, vous vous êtes épris des apparences de ces vieilles maisons que vous refusiez d'habiter. Vous êtes séduits dans les œuvres anciennes par des

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIIe année, page 70.

formes, dont la raison vous échappe, et, sans chercher à la connaître, vous imposez à l'architecte la reproduction de ces formes, absolument incompatibles avec les besoins de votre habitation. Puis l'œuvre faite, vous êtes surpris de ses défauts et vous les attribuez généreusement à l'artiste chargé d'interpréter vos pensées.

Cela tient évidemment à l'éducation incomplète de notre société, à son goût pour le bibelot, pour la fausse archéologie, à son ignorance des règles les plus élémentaires de la critique artistique. L'imitation d'une œuvre d'art est une chose absurde, parce qu'il est impossible de rencontrer, à deux époques différentes, des besoins et des idées absolument identiques, exigeant la même expression. Mais ce qui est bien pis que l'imitation, c'est l'association, dans une œuvre moderne, de morceaux empruntés à des œuvres et à des civilisations différentes. Comment! non contents d'appartenir au XIXe siècle, vous voulez réunir dans vos maisons les portiques de Pompéi, la salle à manger de Henri II, le salon de Louis XIV et le boudoir de Louis XV? Mais où sont vos esclaves? Où sont vos pourpoints, vos surcots, vos justaucorps, vos perruques, vos paniers? Quel assemblage, si votre costume réalisait les mélanges de votre architecture!

Et comme la raison des œuvres anciennes est bien interprétée! Vous voulez au plafond des solives apparentes; mais vos solives sont en carton-pâte, et comme elles pourraient tomber si elles étaient trop saillantes, vous n'avez que des moitiés de solives. Vous voulez une cheminée monumentale; mais comme elle n'a pas été construite avec le mur, son coffre est trop étroit et la fumée n'est pas évacuée. D'ailleurs, pour éviter d'écraser le plancher, votre cheminée est réduite à une méchante armature de bois ou de fer, enduite de plâtre, mais peinte et dorée. Vos marbres sont en stuc, vos sculptures en pâtisserie, vos vitraux en papier transparent. Vienne le tapissier qui complétera cet ensemble par quelques tentures banales et quelques meubles de pacotille, et voilà ce qu'on est convenu d'appeler l'art dans la maison.

Mais, me direz-vous, le XIXe siècle n'a pas de style. — En êtes-vous bien sûrs? Êtes-vous bien sûrs que, sans vous, souvent malgré vous, l'artiste n'a pas réussi à trouver l'expression juste qui convenait au programme de votre maison?

Les extravagances, dont sont capables même les gens d'esprit, préoccupaient déjà Philibert Delorme; elles étaient nouvelles au XVIe siècle; car avant l'introduction du goût italien, on ignorait en France tous ces mensonges de la construction.

« Je vous advertiray, écrivait-il, que depuis trente-cinq ans en ça et plus, j'ay observé en divers lieux que la meilleure partie de ceux qui ont faict ou voulu faire bastiments, les ont aussi soubdainement commencez que légèrement en avaient délibéré : dont s'en est ensuivy le plus souvent repentance et dérision qui toujours accompagnent les mal advisez : de sorte que tels pensans bien entendre ce qu'ils voulaient faire, ont veu le contraire de ce qui se pouvait et devait bien faire. »

C'est une consolation sans doute de penser que le mal dont je parle ne date pas d'hier, mais il serait préférable de le combattre, et j'ai la conviction qu'il disparaîtrait, si les théories vagues sur les arts étaient remplacées par la connaissance précise des formes qui conviennent aux matériaux, suivant la destination même de chacun d'eux.

L'enseignement des arts devait être réduit à un petit nombre de lois très simples, qui devraient être toujours rigoureusement observées. J'essayerai de formuler ces lois en examinant successivement les matériaux de la maison : la pierre, la brique et la terre cuite, le bois, le fer, le plomb, le verre, la peinture, et je m'efforcerai de les vérifier par quelques exemples.

Je me propose, pour expliquer certaines formes, d'emprunter souvent mes exemples aux œuvres que j'ai eu l'occasion de faire, et dont mon cher collaborateur Ch. Genuys a étudié avec moi les détails. J'ai pensé que je pourrais ainsi donner sûrement la raison de la forme employée.

Nous avons établi que la maison, destinée à l'usage de l'homme, devait avoir l'homme pour échelle de proportion. C'est une loi générale; par exemple les hauteurs d'une balustrade, de l'appui d'une croisée, des marches d'un escalier sont des éléments définis par leur destination même, et de la comparaison de ces éléments fixes avec les hauteurs variables des murs ou des baies, résulte pour nous l'appréciation de la grandeur d'un monument.

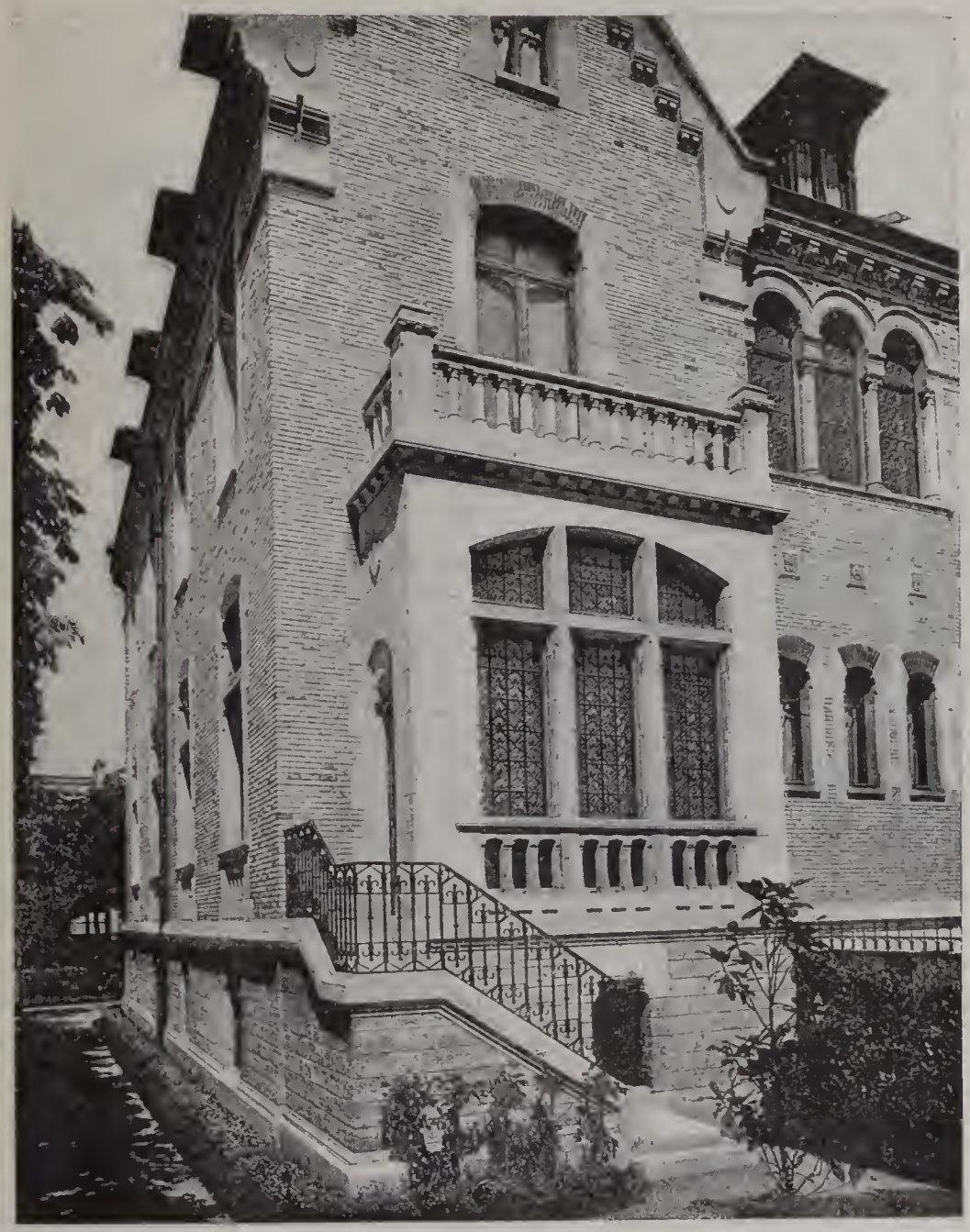


Fig. 8. — Hôtel de Bethisy, construit avenue Henri-Martin sur les plans de M. Magne.

L'échelle humaine est une règle plus sûre que le module de Vignole, et son observation est à l'abri de toute critique et de tout mécompte.

De cette loi générale de proportion, il est permis de déduire une conséquence : les surfaces et les hauteurs des pièces doivent être déterminées par la destination même de ces pièces. Que d'erreurs on éviterait, si cette loi simple était observée ! N'est-il pas au moins inutile d'imposer la même hauteur à un couloir de dégagement et à une salle de fêtes ? jus-

qu'au XVIe siècle, l'architecture française a toujours donné aux différentes pièces les dimensions en hauteur et en surface qui convenaient à leur destination. Aussi trouvait-elle toujours des solutions originales et pittoresques dans l'expression même et la bonne disposition des divers services.

Cette loi de proportion n'est tombée en désuétude qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle, lorsque les besoins de la maison ont été subordonnés aux exigences d'une architecture monumentale.

Sans doute la complication des constructions modernes, qui croît toujours en raison des besoins nouveaux, est un obstacle à la distribution rationnelle des services d'une maison. Mais les solutions ne varient-elles pas suivant les besoins ? Les étages de réception ne peuvent-ils être séparés des étages d'habitation ? Ne peut-on rejeter sur les ailes, distribuées en conséquence, les dépendances, telles que les cuisines et les offices, ou les répartir autour d'une cour intérieure, qu'on utiliserait pour le passage des canalisations de toute sorte, nécessaires dans l'habitation moderne.

Je ne puis essayer d'indiquer, même sommairement, les solutions diverses que comporte la construction d'une maison, suivant qu'elle doit former l'habitation d'une ou de plusieurs familles, ou qu'elle doit recevoir des installations industrielles. Ces solutions varient d'ailleurs indéfiniment suivant la forme ou la dimension du terrain, et l'artiste cherchera toujours, sur chaque emplacement, l'utilisation la mieux appropriée au programme de la maison.

La critique artistique ne peut s'étendre jusqu'à la conception de l'œuvre ; mais elle peut apprécier si l'œuvre satisfait dans toutes ses parties aux besoins et aux idées qui devraient êtres exprimées, si elle réalise l'harmonie indispensable entre la forme et la matière.

La forme varie sous les doigts de l'artiste, mais la matière est invariable, et sa place dans la construction doit toujours être déterminée par ses qualités mêmes.

La pierre est extraite des carrières suivant des lits qui séparent les différents bancs et limitent la hauteur des assises.

Tantôt c'est sa résistance à la compression qui est utilisée pour les supports isolés, comme les colonnes, pour les murs continus, pour les claveaux des arcs ; tantôt c'est sa cohésion qu'on recherche pour les parties saillantes qui sont le plus exposées aux intempéries, les balustrades, les dalles des balcons, les appuis des croisées, les bandeaux, les gables des pignons, les solins rampants à la jonction des souches de cheminées avec les combles.

La pierre est d'ailleurs une matière coûteuse : lorsque les murs sont construits en matériaux de petit appareil, comme le moellon et la brique, ou en matériaux bruts, comme la meulière, l'emploi de la pierre peut être limité aux nécessités mêmes de la construction. Nous en trouverons un exemple dans une villa que nous avons construite sur la lisière du bois de Boulogne.

Le rez-de-chaussée de cette villa est très élevé. Une galerie rampante donne accès au vestibule qui forme le dégagement de l'escalier et de toutes les pièces de réception ; les appartements sont au premier étage.

Le comble du bâtiment principal s'appuie sur le mur latéral d'un pavillon dont le pignon est largement percé pour l'éclairage d'une grande salle.

Le grand escalier se prolonge à partir du deuxième étage par un escalier secondaire qui aboutit à une loge ouverte sur les quatre faces et protégée par la saillie des charpentes. Les chevrons des combles reposent sur une sablière, portée en bascule par des consoles en bois ; une frise de faïences couronne les murs dans la hauteur de ces consoles.

La villa est construite en meulière, recouverte au-dessus du soubassement d'un crépi moucheté en mortier de chaux ; la pierre n'est employée que pour les bandeaux, les colonnes de la galerie rampante et des baies géminées, les sommiers des arcs en brique, les appuis

des croisées, les corbeaux qui portent les consoles en bois, et l'encadrement des panneaux en terre cuite dans les balcons.

La décoration de la villa résulte principalement du rapport des pleins et des vides et du système de la construction. Tandis que les façades, qui ont vue sur le bois de Boulogne, comportent de larges ouvertures pour les salons et les chambres principales, les petites ouvertures de la façade postérieure annoncent des pièces secondaires : l'escalier est accusé dans cette façade par le mouvement des fenêtres qui s'élèvent avec les paliers. Les colorations des faïences et des bois trouvent une opposition naturelle dans les parements unis des murs.

Dans un hôtel, par nous élevé, avenue Henri-Martin, la pierre est employée concur-

Fig. 9. — Villa rue La Fontaine, à Auteuil, construite sur les plans de M. Paul Sédille.

remment avec la brique. L'entrée de l'hôtel est abritée par un porche, précédant un escalier de pierre, qui conduit au vestibule des salles de réception.

Le vestibule est largement ouvert sur le palier; au fond, est un escalier en bois, qui dessert les appartements du premier étage.

La nécessité de mettre en communication, derrière cet escalier, les pièces de service et les appartements, a été l'occasion d'une ordonnance décorative; le passage clos à rez-de-chaussée, est ajouré au premier étage par trois arcades pour l'éclairage de l'escalier, et ces arcades, répétées dans le mur extérieur, forment naturellement la décoration d'une façade.

Les salles de réception du rez-de-chaussée se prolongent vers le jardin par une loge saillante, formant terrasse au premier étage. (Fig. 8.)

Les murs de l'hôtel sont construits en brique blanche, et la brique rouge est employée pour accuser dans les parements les parties essentielles de la construction, les arcs de décharge par exemple, qui reportent sur des sommiers en pierre le poids des étages supérieurs.

La pierre forme l'assise de soubassement, la corniche, les balustrades, les gâbles des

pignons, ou les saillies décoratives, telles que le porche et la loge du jardin. Les profils des moulures sont très simples, mais appropriés à la destination de la pierre. La richesse de la sculpture est réservée aux écussons, saillant sur les parements de briques, aux amortissements des appuis, aux armoiries qui surmontent la porte principale, aux chapiteaux des colonnes.

La pierre peut quelquefois être posée *en délit*, c'est-à-dire sans tenir compte des lits de la carrière, lorsqu'elle n'est utilisée que comme une claire-voie et déchargée par des linteaux ou arcs. C'est le cas des meneaux de la loge dans l'hôtel de l'avenue Henri-Martin.

Nous trouvons, dans le même hôtel, plusieurs applications de la pierre à la décoration intérieure de la maison. C'est d'abord la cheminée, avec ses trois divisions essentielles : les pieds-droits, le manteau et la hotte. La décoration de la cheminée n'est que l'expression décorative de sa construction. La forme circulaire donnée au pied-droit est justifiée par l'obligation d'éviter des angles saillants dans la partie basse de la cheminée; la pente du corbeau prépare l'amortissement entre le pied-droit vertical et le manteau horizontal; le manteau est accusé par la frise sculptée qui se développe sur toute sa longueur. Quant à la hotte, amortie sur deux piles engagées dans le mur, elle est décorée au milieu par un grand écusson, qui forme le motif principal de la cheminée.

La pierre est encore employée pour les corbeaux, qui portent les poutres, pour les jambages des portes, dont les sommiers reçoivent à la fois le linteau et l'arc qui le décharge.

L'emploi de la pierre apparente à l'intérieur de la maison conduit naturellement à l'adoption de colorations claires pour les murs, tandis que les plafonds, formés de fers apparents et d'entrevous en menuiserie, rehaussés de peintures, sont d'une coloration soutenue. C'est un parti décoratif rationnel : les colorations intenses des murs absorbent la lumière, tandis que les colorations claires la réfléchissent et facilitent l'éclairage des grandes pièces. Dans l'exemple que nous avons sous les yeux, les bandes colorées, disposées au-dessus des lambris et sous les plafonds, forment une transition naturelle entre les boiseries et les murs.

Deux hôtels élevés par nous dans l'avenue de Villiers montrent encore l'alliance de la pierre et de la brique dans la construction.

La pierre y est réservée à l'encadrement et à la décoration des baies aux balustrades, aux corniches. Un soubassement de pierre forme l'assise des murs en briques.

Voici une jolie villa construite rue La Fontaine, à Auteuil [1], qui, malgré quelques réminiscences de l'art antique, appartient bien à l'art français du XIXe siècle. Elle est élevée au milieu de jardins et formée de deux corps de logis, qui se rencontrent à angle droit. (Fig. 9.)

L'angle rentrant est occupé par un porche en pierre, couvert en terrasse, et flanqué d'un élégant pavillon adossé au principal corps de logis.

Les appartements de réception et les chambres principales ont leurs ouvertures sur la façade opposée à la rue.

Le rez-de-chaussée et le premier étage sont construits en pierre et en moellons appareillés. La pierre du grand appareil forme les pieds-droits et les arcs du rez-de-chaussée ; les moellons sont employés, comme remplissage, entre les assises de pierre.

Un étage d'attique, construit en briques et revêtu de faïences, forme le support du comble saillant qui protège la maison. Les mêmes principes de construction ont été appliqués, dans une maison de plaisance élevée à Marseille. La terre cuite, la brique et les enduits colorés ménagent les transitions entre le bois et la pierre : l'effet général est charmant.

Une autre villa, construite rue d'Erlanger, à Auteuil (Voir la planche hors texte), est

1. M. Paul Sédille, architecte.

encore un exemple de l'emploi de la pierre avec des matériaux coloriés [1]. La pierre encadre les principaux motifs de décoration du pavillon d'entrée, construit en briques au-dessus du soubassement; des panneaux de marbre, une colonnette de granit, des ornements en terre émaillée enrichissent par leur coloration le cadre décoratif de la pierre, et forment avec la brique un ensemble très harmonieux. La meulière est employée pour la construction du

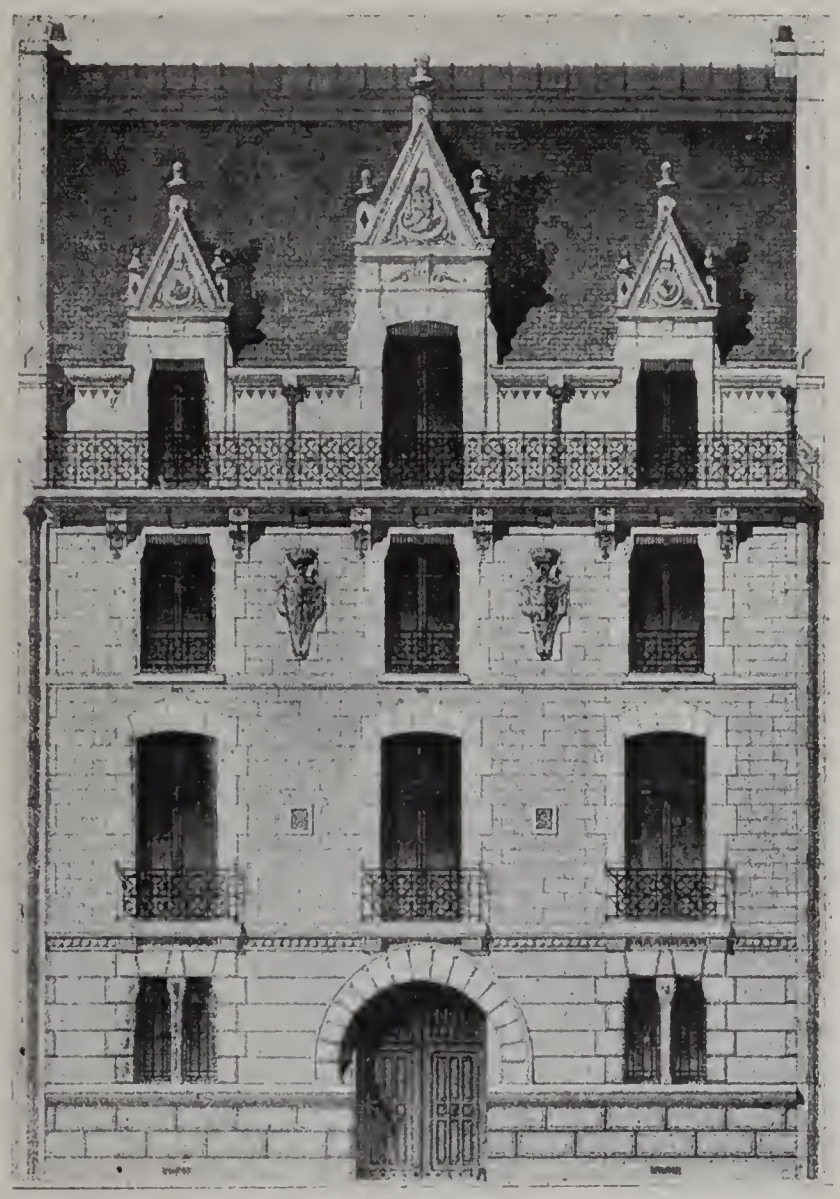


Fig. 10. — Hôtel de l'avenue d'Antin, construit par M. Vaudremer. Emploi décoratif de la pierre.

bâtiment principal : elle forme le fond coloré auquel s'adosse le pavillon, bien couronné d'ailleurs par une loge dont l'appui est décoré de faïences.

Les pièces principales ont vue sur le jardin. Par une ingénieuse disposition du plan, les dépendances de la villa forment une construction basse, isolant l'habitation des propriétés voisines.

L'emploi décoratif de la pierre est particulièrement intéressant dans un hôtel de l'avenue d'Antin et dans une maison de la rue de Chaillot [2].

L'hôtel de l'avenue d'Antin comporte deux étages, construits en moellons et pierre

1. M. Paul Sédille, architecte.
2. M. Vaudremer, architecte.

appareillée, au-dessus d'un soubassement très solide. Le premier étage est entièrement occupé par les pièces de réception. La pierre encadre les baies; elle est en outre employée pour les motifs de sculpture enchâssés dans le moellon. Des lucarnes se détachent en silhouette au-dessus des combles.

La maison de la rue de Chaillot est construite entièrement en pierre. Des refends, correspondant aux joints de pierre, donnent au soubassement le caractère de fermeté qui lui convient.

Les ouvertures régulières accusent à l'extérieur la distribution uniforme d'appartements superposés; un balcon couronne le troisième étage, au-dessus de grands écussons, qui forment une frise décorative sous les supports du balcon.

Dans les œuvres diverses que nous avons passées en revue, nous avons constaté l'application de principes déjà formulés dans l'emploi de la pierre et des autres matériaux des murs. Nous avons reconnu que la mise en œuvre de la pierre exige l'étude complète de l'appareil, c'est-à-dire de la forme de chaque morceau suivant la place qu'il occupe dans la construction. Une œuvre d'art doit être durable, et la durée de l'œuvre dépend autant de l'emploi rationnel de la matière que du choix des matériaux.

Il serait sans doute téméraire de préciser les formes qui conviennent le mieux à la pierre dans ses différentes applications. Mais il est évident que ces formes sont tout à fait étrangères à la théorie des *ordres* et aux règles qui en ont été déduites. Les profils de la pierre doivent être étudiés en raison d'un effet décoratif à produire, mais avec le respect absolu de la construction. Ce sont les Vitruve, les Vignole et les Palladio qui ont imaginé la classification des moulures en cimaises, larmiers, talons, filets, et ont distribué arbitrairement ces moulures dans les divisions arbitraires de l'entablement.

L'art français du XIIe siècle au XVe siècle, avec ses moulures bien dégagées, est plus près de l'art grec que l'art italien. En France comme en Grèce, c'est l'opposition cherchée des ombres et des lumières qui détermine le profil, et il est aisé de comprendre que les moulures fines de l'architecture grecque, rationnelles dans un pays que baigne la lumière, ne sauraient convenir à notre pays pluvieux, où les rayons du soleil doivent être retenus par les arêtes vives de la pierre, ou les ombres doivent être accentuées par des gorges profondes, où chaque forme doit être arrêtée pour éviter la mollesse des contours. Ces grands profils du XVe siècle, dont le dessin nous paraît bizarre, ne sont que la conséquence de principes qui restent logiques, même dans leur exagération.

Si le tracé des moulures change à chaque époque, il faut toujours subordonner ce tracé aux nécessités de la construction, et l'étude de l'appareil de la pierre est encore la meilleure préparation à l'étude des formes qu'elle devra recevoir.

Ne voyons-nous pas chaque jour des maisons s'élever par la superposition de blocs gigantesques, où, sans aucun souci des joints verticaux ou horizontaux, seront taillés plus tard des corniches, des consoles, des pilastres, des chapiteaux, et quels chapiteaux! A quoi bon ce luxe inutile dans une maison de rapport? Pourquoi cette masse de pierre destinée à disparaître avec le *ravalement?*

Autrefois on taillait la pierre à pied d'œuvre dans sa forme définitive, et ce procédé exigeait des soins particuliers dans l'art de bâtir.

Aujourd'hui il semblerait que le but de l'architecture fût de tailler une maison dans une seule pierre; on débite plusieurs consoles dans d'énormes morceaux à grands coups de masse et de poinçon, au risque d'ébranler les parties conservées. Que de pierre perdue et quelle utilisation absurde de la matière!

Non seulement ces procédés donnent des œuvres mauvaises et peu durables, mais ils gâtent la main des praticiens à ce point qu'il soit aujourd'hui plus difficile de trouver un

bon appareilleur, un bon tailleur de pierre, à Paris, que dans quelques villes de province, ou les traditions des corporations subsistent encore.

Le bois, dans la charpente comme dans la menuiserie, a des applications déterminées par ses propriétés mêmes. L'arbre est formé de couches concentriques qui ne sèchent que successivement en déterminant des gerces dirigées de la circonférence vers le centre. Dans le bois de chêne, ces gerces sont parallèles aux mailles qui relient les couches concentriques. Aussi le débit du chêne suivant ses mailles est-il préférable à tout autre, parce que le bois ainsi débité ne risque pas de se disjoindre. D'ailleurs, les arbres qui fournissent les bois de

Fig. 11. — Villa construite au bois de Boulogne;
M. Sauvestre, architecte. Mélange du bois apparent et de la brique.

construction ont des dimensions limitées qui déterminent, notamment dans la menuiserie, l'épaisseur et la largeur des plateaux à mettre en œuvre.

Le bois, par sa constitution fibreuse, résiste à la flexion, aussi bien qu'à la compression ou à l'extension; par ses assemblages, il peut se prêter à des combinaisons originales et hardies; mais il doit rester apparent : noyé dans la maçonnerie, il s'échauffe et pourrit très rapidement; au contraire, exposé à l'air et protégé par la peinture, il peut avoir une durée indéfinie. Ainsi, malgré les risques d'incendie, nous avons conservé autant de maisons en bois des XIVe, XVe et XVIe siècles que de maisons en pierre des mêmes époques, tandis que des pans de bois, datant d'un siècle à peine, mais noyés dans les plâtres, tombent en poussière.

Depuis que le fer est employé dans la maison, la charpente en bois n'a plus que trois applications principales, les combles, les planchers, les escaliers. Le plus souvent même, dans les

combles, les pièces essentielles, c'est-à-dire les fermes et les pannes, sont en fer, et la charpente est réduite aux chevrons et aux lucarnes.

Aux belles époques de la charpente, la décoration du bois a toujours été limitée aux parties comprises entre les assemblages. Les bois sont généralement assemblés à tenons et à mortaises; leurs combinaisons rectilignes, au moins dans les pièces principales, sont évidemment les plus rationnelles : elles évitent un déchet considérable et facilitent l'emploi de bois de faible épaisseur, choisis par conséquent dans des morceaux secs et bien purgés d'aubier.

Le bois peut parfois tormer les supports de constructions légères : en voici un exemple tiré du bâtiment des écuries dépendant des hôtels de l'avenue de Villiers.

Les écuries et les remises sont disposées à droite et à gauche d'un grand auvent en charpente : les selleries sont placées sous cet auvent, de part et d'autre de l'escalier qui conduit aux chambres de cochers et aux greniers. Le pan de bois, hourdé en briques, est interrompu par des lucarnes. Des linteaux en bois apparent surmontent les pieds-droits des remises et des écuries; à la base du pan de bois, des corbeaux portent en saillie un chéneau continu.

Une villa du boulevard Flandrin [1] nous fournit un intéressant exemple de galeries en bois mettant en communication une descente à couvert avec le vestibule de l'escalier qui donne accès aux appartements de réception.

La villa, construite en briques, avec chaînes et pieds-droits en pierre, est couronnée par des pans de bois que surmontent des combles saillants. Le bois a partout les formes et les dimensions qui lui conviennent, et les saillies des loges, ménagées au-dessus de la galerie, complètent l'effet décoratif et pittoresque de l'habitation.

Une autre villa, construite dans le square du Bois de Boulogne [2], présente aussi une combinaison fort originale du bois apparent avec la pierre et la brique. Peut-être pourrait-on souhaiter sur quelques points des formes plus simples; mais les dispositions de la villa sont bien accusées par la décoration des façades, et le pavillon en pan de bois, précédé d'un porche, est tout à fait séduisant.

Les planchers en bois ont formé, pendant plusieurs siècles, la décoration des plafonds dans la maison, et leur système de construction n'a jamais varié. Nous avons vu que le bois, enfermé dans la maçonnerie, pourrit rapidement; on ne peut donc impunément compter, pour la durée d'un plancher, sur les scellements des solives.

En outre les solives, pour l'économie du bois, doivent être de faible équarrissage : il est donc avantageux de diviser une salle dans le sens de sa longueur par des poutres assez rapprochées pour supporter des solives de dimensions ordinaires.

Pour éviter le danger du scellement des poutres dans les murs, on établit sous leur portée des corbeaux en pierre, et cette nécessité de construction devient un élément décoratif du plafond.

Contre les murs, pour éviter les scellements des solives, on établit des pièces parallèles aux poutres, des *lambourdes*, qui sont portées sur des corbeaux perpendiculaires à leur longueur.

Voici un exemple de planchers ainsi disposés dans le château de Moussy-le-Vieux, que nous avons reconstruit près Dammartin. Nous trouvons aussi dans cet exemple une application du bois à la construction des escaliers.

L'escalier est un des éléments décoratifs de la maison; il est l'expression de la vie et du

1. M. Sauvestre, architecte.
2. M. Sauvestre, architecte.

mouvement; il doit donc toujours être assez ouvert pour laisser voir le développement des rampes et des paliers.

Les marches s'assemblent généralement, du côté du vide, dans des *limons*, pièces incli-

Fig. 12. — Maison construite rue des Pyramides; M. Magne, architecte.

nées qui transmettent aux paliers le poids des marches; les paliers sont eux-mêmes soutenus en bascule par des consoles en bois dont la fonction est de reporter sur le mur toute la charge de l'escalier.

Ce système de construction, aussi simple que logique, constitue l'escalier dit *à la française*. Dans l'escalier dit *à l'anglaise*, employé fréquemment, depuis un siècle, les paliers

intermédiaires entre les étages sont généralement supprimés; le limon est arrondi suivant la courbe de jour de l'escalier; les marches, au lieu d'être droites, rayonnent autour de la courbe de jour. Ces limons courbes exigent des bois de grande dimension, assemblés au moyen de joints à crochets, qui ne tiennent qu'à l'aide de plates-bandes en fer. Comme si l'architecte avait honte de cette construction défectueuse, il a garni de fourrures en bois la face inférieure des marches, que le charpentier n'a plus pris la peine de dresser, et le tout est recouvert d'enduits rampants en plâtre qui déterminent invariablement la pourriture du bois.

Je chercherais vainement un meilleur exemple pour vous faire comprendre les conséquences désastreuses de l'abandon des règles qu'impose l'emploi rationnel de la matière.

Le plâtre est devenu la plaie de la maison moderne; ôtez le plâtre et vous trouverez toujours quelque défaut dissimulé. Il serait pourtant logique de réserver le plâtre aux enduits intérieurs des murs bruts, là où il peut rendre de réels services.

Depuis quelques années l'escalier à la française a repris sa place dans la maison : on a compris que les faces inférieures, des marches et des paliers offraient plus de ressources à la décoration que les enduits rampants.

L'un des hôtels de l'avenue de Villiers nous donne un exemple d'un escalier à la française, construit en bois de chêne avec son pilastre de départ, sa rampe, ses limons, ses consoles, ses marches et contremarches apparentes. Les profils des limons et des balustres sont étudiés en raison des assemblages du bois.

D'ailleurs l'escalier n'est pas seulement un motif de décoration intérieure; il peut être encore, par ses ouvertures extérieures, l'un des motifs les plus importants de la décoration d'une façade.

Tantôt, comme dans la cour d'une maison du boulevard Malesherbes, les fenêtres de l'escalier suivent le mouvement des marches au milieu d'une ordonnance régulière.

Tantôt, comme dans l'hôtel de l'avenue de Villiers, l'escalier interrompt, par le mouvement de ses rampes, les lignes horizontales des planchers. La pierre forme le cadre d'une ouverture qui occupe toute la hauteur de l'escalier; les rampes, visibles à l'extérieur, forment les divisions de cette grande baie, toute garnie de vitraux.

La menuiserie, plus encore peut-être que la charpente, exige l'emploi du bois dans les dimensions de ses sciages. Le lambris, composé de montants et de traverses assemblés à tenons et mortaises et recevant dans leurs rainures les languettes des panneaux, est la combinaison la plus simple.

Le lambris est usité dans la construction des portes; il forme le revêtement des murs dans la hauteur où ils pourraient être dégradés par des chocs; combiné avec la charpente, il peut former le revêtement des plafonds.

Mais les panneaux ont des dimensions limitées par la largeur même des planches : il faut donc que le lambris soit étudié en raison des assemblages, dont le but est de laisser au panneau, qui subit l'influence des variations de l'atmosphère, une mobilité relative dans ses rainures.

Le panneau ne pourrait excéder les dimensions de la planche, que s'il était formé de plusieurs planches collées ensemble. C'est ainsi que sont faits les panneaux des portes à grands cadres, qui se disjoignent fréquemment, parce que la menuiserie y est mal combinée pour le travail du bois.

Les montants et traverses peuvent, dans certains cas, être assez rapprochés pour former un réseau résistant. Dans l'hôtel de l'avenue Henri-Martin, la porte extérieure est ainsi composée, et les profils sont arrêtés près des assemblages, pour éviter l'affaiblissement du bois. Les tenons sont fixés dans les mortaises par des boulons apparents.

On se tromperait d'ailleurs si l'on croyait que la menuiserie, réduite à l'emploi rationnel du bois, ne peut se prêter qu'à des combinaisons mesquines.

Voici, avenue de Villiers, un salon lambrissé dont les portes et les fenêtres sont encadrées par des pilastres en menuiserie, limitant l'emplacement réservé à des peintures

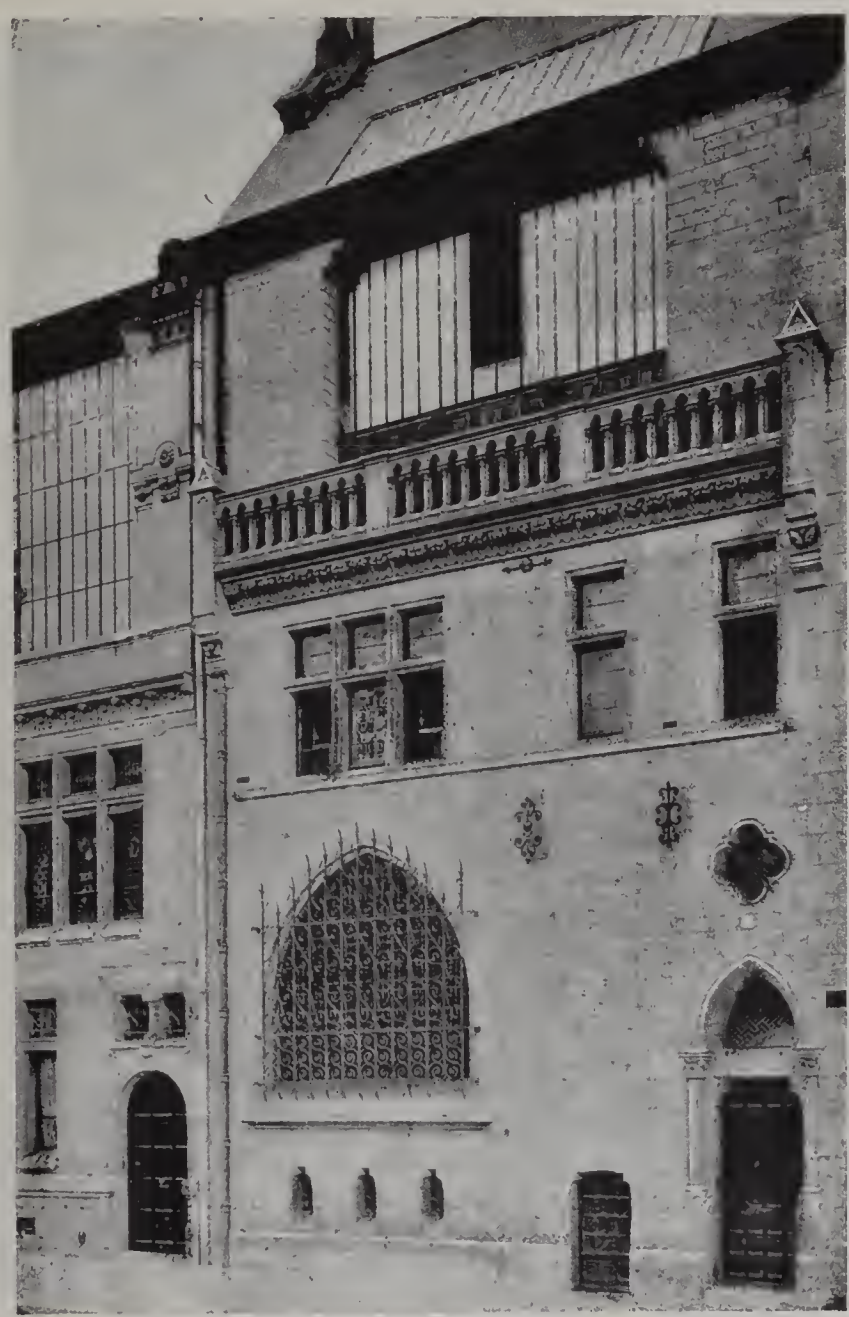


Fig. 13. — Hôtel pour un peintre, rue Ampère; M. Aubry, architecte.

décoratives. Dans cet exemple, la sculpture n'excède pas les panneaux; la forme des panneaux varie d'ailleurs suivant la combinaison des traverses et des montants.

Dans le même hôtel, le bois a été employé pour la décoration des cheminées, et ces cheminées en bois sont, comme les meubles du XVe et du XVIe siècle, des œuvres de menuiserie, composées et exécutées suivant les nécessités des assemblages.

Les applications du bois sont encore intéressantes à étudier dans la construction des croisées dont les montants s'assemblent à noix avec les bâtis, pour éviter l'introduction de l'air à l'intérieur; là encore les profils sont déterminés par la fonction des différentes

pièces; la traverse basse doit rejeter l'eau sur la pièce d'appui, et l'appui en pierre doit lui-même être évidé pour empêcher l'eau chassée par le vent de passer entre le bois et la pierre.

Le fer a, comme le bois, deux applications principales dans la maison, la ferronnerie et la quincaillerie. Depuis les heureux essais de Labrouste à la bibliothèque Sainte-Geneviève, depuis l'édification des Halles centrales, le fer a définitivement conquis sa place dans la maison. Il y a presque complétement remplacé le bois pour la construction des planchers et des combles; mais l'habitude était prise de cacher le bois sous les enduits, et les premiers planchers en fer ont été revêtus de plâtre: il a fallu que le fer se montrât sous les enduits, non seulement dans les plafonds de la maison, mais dans les voûtes des monuments, pour qu'on voulût bien consentir à le laisser voir et lui donner des formes appropriées à sa destination.

Le fer à I, la tôle et les cornières, qui constituent actuellement les éléments de la construction, peuvent être assemblés, au moyen de rivets et de boulons, pour former des combinaisons rigides, dont la hardiesse dépasse tout ce qu'on avait imaginé jusqu'ici.

Le fer résiste bien à l'extension et à la flexion; mais il est inférieur à la fonte pour la résistance à la compression. Aussi, dans les constructions entièrement métalliques, la fonte est-elle généralement employée pour les supports, tandis que les poutres, les fermes de comble et les pannes sont en fer.

La fonte est coulée dans des moules; sa forme est donc déterminée surtout par la fonction du support et les nécessités des assemblages : la résistance de la fonte à l'écrasement est telle que les supports sont toujours évidés; ces évidements ont le double avantage de répartir les charges sur une surface plus étendue et d'éviter la matière inutile.

La forme du fer dépend surtout de ses propriétés et des procédés d'exécution qui en sont la conséquence; il exige des solutions absolument précises, et le calcul est souvent utile pour vérifier la résistance d'une forme nouvelle. Les efforts, en effet, se transmettent de proche en proche dans les assemblages du fer, et chaque pièce doit avoir une section suffisante pour résister à l'effort qui lui est transmis.

D'ailleurs, le fer n'est pas limité, même dans la maison, aux combles et aux planchers; il fournit des éléments nouveaux de construction et de décoration pour les galeries vitrées, les salles de fêtes, les serres.

Tout un système d'architecture repose aujourd'hui sur l'emploi du fer. De vastes constructions, destinées au commerce ou à l'industrie, ne comportent sur leurs façades que des supports très espacés, et reliés entre eux par des poutrelles, sous les planchers des étages. Parfois, comme dans la construction en pan de bois, les solives des planchers sont prolongées en bascule sur les poutrelles pour porter les balcons. Les balcons eux-mêmes sont formés de panneaux de tôle pleine, enchâssés dans un cadre en fer et préparés pour recevoir des enseignes commerciales.

Une maison de la rue Jean-Jacques-Rousseau [1] présente une application très originale de cette disposition : on peut regretter seulement que les supports en pierre soient élargis par des piles en briques qui compliquent inutilement le système de construction.

C'est dans la rue d'Uzès qu'est le type le plus complet de ces constructions [2].

Un large passage met en communication la rue avec une cour vitrée, comprise entre deux bâtiments qui ne comportent d'autres divisions qu'une ligne de colonnes parallèle aux murs. Des ascenseurs ou monte-charges sont établis de part et d'autre de la cour

1. M. Bayard, architecte.
2. M. Raulin, architecte.

vitrée ; de rails les relient à l'entrée et facilitent le transport des marchandises sur wagonnets.

La façade avec ses piles en pierre et ses colonnes est ouverte dans toute sa hauteur et l'effet général est excellent.

Une maison, récemment édifiée rue du Mail, est aussi formée de piles en pierre divisées

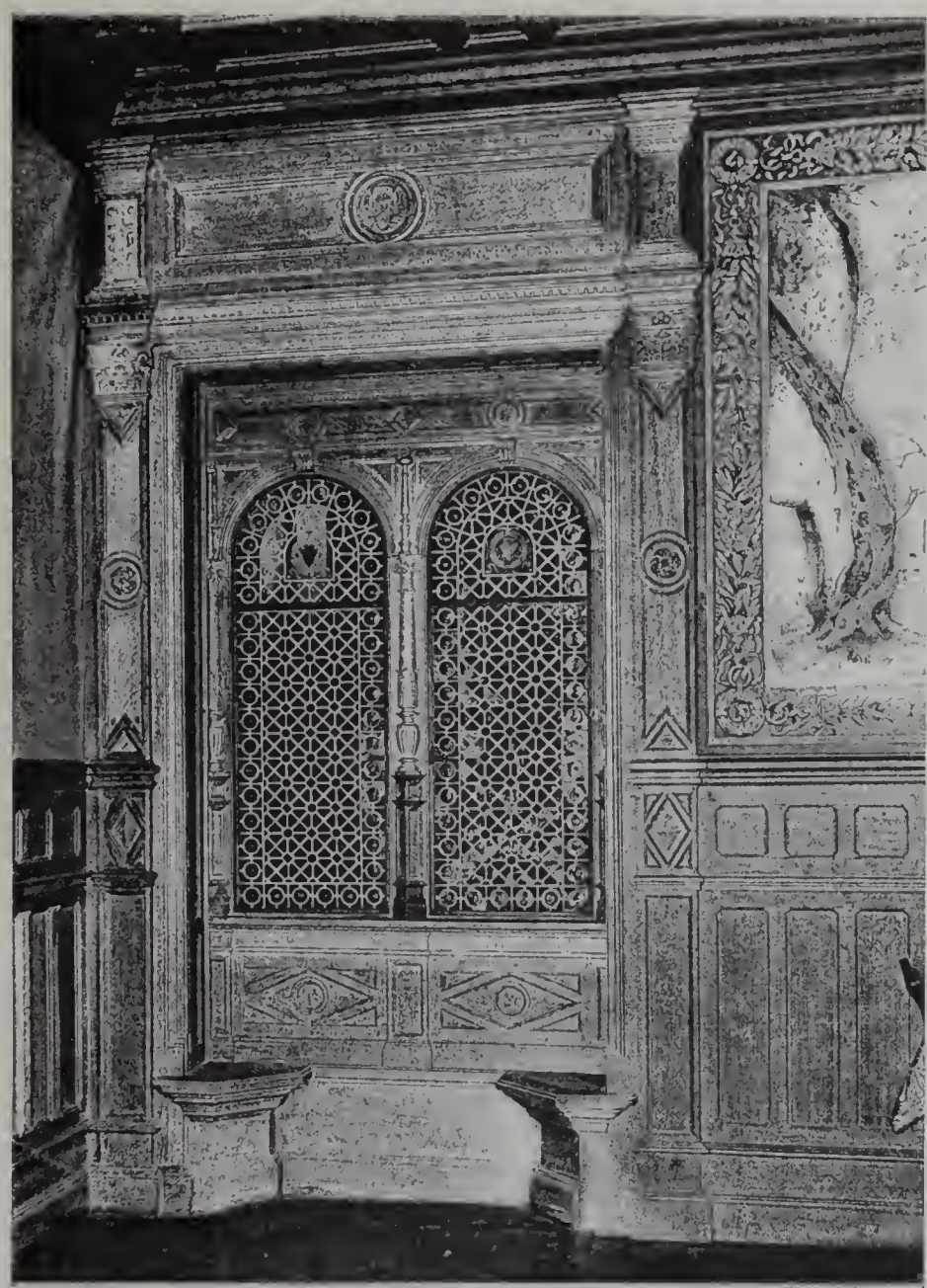


Fig. 14. — Hôtel Mirabaud, avenue de Villiers. Loge ouverte du petit salon sur le vestibule.

par les planchers, dont les poutrelles, pour éviter l'entaille des piles, sont portées sur des corbeaux. Les piles s'appuient sur les arcs du rez-de-chaussée ; il eût été préférable de rendre les arcs indépendants des supports, en prolongeant les piles jusqu'au sol : toutefois la construction est intéressante et bien appropriée à sa destination.

Dans une maison que j'ai construite rue des Pyramides (fig. 12), le rez-de-chaussée et l'entresol sont seuls distribués en boutiques, et les piles de pierre qui occupent les deux étages, supportent des poutres tubulaires apparentes, en tôles et cornières, sur lesquelles s'appuient les murs de la maison,

Une autre maison élevée par nous rue Étienne-Marcel, dont les étages supérieurs sont construits en pierre et en briques, présente une disposition du même genre ; mais les piles sont reliées au premier étage par des arcs de pierre, et ce sont les murs intérieurs qui sont portés sur des colonnes et des poutres apparentes, afin de laisser libre toute la surface des boutiques.

Le fer, dont les applications architecturales ne datent pas de quarante ans, est employé déjà pour les poutres, les linteaux, les combles, les planchers, et l'on conçoit aisément que l'artiste pourra trouver, dans l'emploi de cette matière, l'un des caractères distinctifs de notre architecture.

Le fer ne peut-il être le cadre de grandes surfaces réservées à la décoration translucide ? Dans des applications plus modestes, ne peut-il décorer par lui-même les plafonds de nos maisons, en supprimant définitivement ces grandes surfaces de plâtre qu'on charge de moulures rapportées, de pâtes et de dorures pour en dissimuler la pauvreté. Le fer à I ne peut-il porter sur ses ailes des entrevous en menuiserie ou en terre cuite ? Est-il donc absolument nécessaire de le dissimuler par un enduit, derrière lequel il se montre toujours, comme pour reprocher à l'architecte sa timidité et son amour de la routine ?

Les grilles et les balcons sont parmi les applications les plus intéressantes du fer. L'emploi de la fonte, pour les balcons, n'est pas même justifié par l'économie, puisque les panneaux de fonte, exposés à la rupture sous le moindre effort, doivent être assemblés dans des cadres en fer.

D'ailleurs autant les formes du fer sont précises et nerveuses, en raison du travail de la matière, autant les formes de la fonte sont molles et mal définies.

Le fer a des assemblages spéciaux qui caractérisent tous les ouvrages de la forge : s'agit-il d'assembler des barreaux avec des traverses, le fer des traverses est refoulé et percé à chaud pour laisser passage au barreau, tout en conservant autour de l'évidement une épaisseur suffisante. C'est l'assemblage *à trous renflés*. Les ornements en fer plat sont soudés ou assemblés par des colliers sur les pièces principales. Ainsi la mise en œuvre du fer exige, dans la composition décorative, des formes correspondant aux propriétés du métal.

Nous en trouverons de nombreux exemples à Paris.

Dans un hôtel de la rue Ampère, destiné à l'habitation d'un peintre [1], et très bien conçu pour sa destination, une belle grille forgée ferme la grande ouverture d'une salle qui est peu élevée au-dessus du sol de la rue (fig. 13).

L'entrée des hôtels de l'avenue de Villiers est close par des grilles en fer forgé. Les barreaux et traverses s'assemblent dans un cadre garni d'ornements estampés. Dans le panneau supérieur, un cartouche en fer, relevé au marteau, s'appuie sur des branches de feuilles estampées et soudées. Le châssis qui encadre ce panneau forme battement pour un guichet, dont le milieu est occupé par une poignée de tirage en fer forgé.

De belles grilles ferment les deux issues d'un hôtel de la rue de Lisbonne, dont les fenêtres sont garnies d'élégants balcons en fer.

Une maison du boulevard Malesherbes [2], qui révèle, par chacun de ses détails, l'habitation d'un homme de goût, présente dans sa façade principale de charmantes applications du fer forgé.

Le fer, employé dans la quincaillerie, peut se prêter aux formes les plus décoratives, soit qu'il forme les supports extérieurs d'appareils d'éclairage, comme sous le porche de l'hôtel de l'avenue Henri-Martin, soit qu'il forme, comme dans les hôtels de l'avenue de Villiers, l'espagnolette ou la crémone de la croisée, la serrure ou le verrou de la porte.

1. M. G. Aubry, architecte.
2. M. Paul Sédille, architecte.

L'ART DANS L'HABITATION MODERNE

VILLA RUE D'ERLANGER, A AUTEUIL

M. Paul Sédille, architecte.

En art, rien n'est à négliger, et ce sont les objets usuels dont la forme décorative doit être le mieux appropriée à la destination. Pourquoi la quincaillerie moderne encombre-t-elle nos maisons de poignées de crémones en fonte ou en cuivre, de boutons de porte et de verrous aussi laids qu'incommodes ? Que de jolies ferrures au contraire pourraient décorer la maison, si la fabrication industrielle était dirigée, si l'artiste, non content d'étudier une façade monumentale, entrait dans les détails de l'exécution et donnait à chaque objet la forme qui doit caractériser chaque besoin !

Aucun détail n'est secondaire. Prenons un exemple entre mille. Dans la serrure à foliot, et à gorges, qui est employée partout, la tige du bouton, engagée dans le foliot, serait cisaillée, si elle n'était épaulée sur le fond de la serrure par une rondelle ; cette rondelle étant saillante à l'extérieur, il faut entailler la porte pour la recevoir ; il en résulte que la serrure, placée presque toujours à l'assemblage d'une traverse et d'un montant, affaiblit par des entailles inutiles une partie faible de la menuiserie : il serait pourtant simple de réserver dans la hauteur des cloisons de la serrure la place nécessaire à cette rondelle.

Le défaut que je signale a toujours pour cause la division des arts et des industries, bien préjudiciable à l'unité de l'œuvre. Le remède est évidemment dans un enseignement général qui ferait concourir toutes les industries à l'œuvre commune : le serrurier n'endommagerait pas la porte, s'il avait quelques notions sur les assemblages du bois.

Tout besoin peut trouver une expression décorative ; toute œuvre peut affecter une forme qui détermine son caractère artistique.

La nécessité même d'assurer l'écoulement des eaux à la base d'un comble peut être interprétée dans une forme décorative : analysons la construction d'un chéneau.

La planche de rive, qui le soutient, est généralement portée par des équerres entaillées dans le bois et noyées dans un scellement en plâtre. Pourquoi ne pas faire de l'équerre en fer forgé un motif de décoration ? Pourquoi ne pas laisser la planche de rive apparente ?

Alors le chéneau prend le caractère d'une œuvre étudiée ; les hôtels de l'avenue de Villiers nous en offrent une application. Une bande de plomb, relevée contre la sablière du comble, couvre la corniche et protège la pierre contre toute infiltration possible du chéneau. Sur cette bande de recouvrement, des tasseaux règlent la pente des planches qui servent de support au chéneau en plomb ; les planches sont disposées en ressauts pour éviter les soudures et permettre la dilatation du métal ; le bois, laissé en contact avec l'air, ne risque pas de s'échauffer et de déterminer la piqûre du plomb.

Le plomb repoussé, cet art bien français, dont les crêtes et les épis de nos monuments offrent tant de beaux exemples, peut encore avoir ses applications dans la maison ; mais l'artiste doit connaître les procédés simples du battage du plomb et du montage des ornements, afin d'en tenir compte dans sa composition. Les fabricants sont trop enclins à simplifier le travail du métal en exécutant, d'après nos dessins, une matrice et une contre-matrice, entre lesquelles le plomb est estampé d'un seul coup. Le résultat qu'on peut obtenir ainsi ne diffère pas du résultat de la fonte. En outre le métal, aminci sur les arêtes des ornements, s'use très rapidement et ne présente aucune garantie de durée.

La main de l'homme sera toujours supérieure à l'outil dans l'interprétation décorative de la matière, et le martelage du plomb donne aux ornements des modelés gras que l'estampage en matrice est impuissant à réaliser.

Nous avons reconnu que l'art dans l'habitation dépend de l'emploi rationnel de la matière et de l'appropriation de la forme au besoin et à l'idée.

La peinture, la tapisserie, le vitrail, qui constituent les divers genres de la décoration plane, sont encore soumis à cette loi. De même que la sculpture doit être étudiée en raison de la matière qu'elle décore et de la place qu'elle occupe dans l'œuvre d'architecture, de

même la peinture a des dispositions particulières suivant les emplacements qui lui sont réservés. Si la figure humaine, si la faune et la flore entrent dans la décoration des surfaces, la préoccupation constante du peintre doit être l'adaptation parfaite des colorations et des formes à la place que doit occuper la peinture.

Cette loi n'est pas moins vraie pour la tapisserie ou le vitrail que pour la peinture. Que la surface à décorer soit opaque ou translucide, c'est une surface qu'il faut décorer et c'est une erreur que de la détruire par la décoration même.

La peinture murale est une véritable tenture, ou l'emploi de la figure humaine doit être justifié par l'expression d'une idée. Elle doit être l'interprétation idéale de la nature et non la copie d'une scène de la vie réelle.

D'ailleurs le mur est un support dont la nécessité impose à l'artiste les lignes principales de sa décoration : il est inadmissible que la perspective vienne détruire la surface du support et la remplacer par une succession de plans.

La tapisserie doit, comme la peinture décorative, être composée et exécutée en vue de sa destination. Les tons doivent être simples et l'harmonie doit résulter de la juxtaposition de ces tons. C'est une erreur que de considérer la tapisserie comme l'imitation d'un tableau dont il faut reproduire toutes les nuances : on ne peut faire ainsi qu'une copie médiocre et une mauvaise tapisserie. La peinture est un art; la tapisserie en est un autre, et, si la peinture murale se rapproche de la tapisserie pour les principes de la composition, le tableau s'en écarte absolument.

Le carton de la tapisserie doit tenir compte de l'emploi de la laine et de la soie, comme le carton du vitrail tient compte de l'harmonie des verres colorés, et des épaisseurs du plomb, qui dessine les formes en sertissant chaque couleur, pour éviter le rayonnement des tons voisins.

Le plus souvent, dans l'habitation, où l'on veut conserver toute la lumière, le vitrail ne comporte qu'une combinaison de verres blancs, où le plomb dessine l'ornement.

Nous en avons un exemple dans un salon de l'avenue de Villiers, dont une baie, garnie de vitraux, s'ouvre sur le vestibule de l'hôtel (fig. 14).

Mais de grandes surfaces vitrées, comme les ouvertures d'un escalier, d'une galerie, peuvent être l'occasion d'une décoration originale, qui ne produira tout son effet, que si l'œuvre a été conçue suivant les règles de la décoration translucide.

Le mobilier lui-même n'échappe pas aux lois de construction qui s'imposent à toute matière mise en œuvre. Les beaux meubles sont des œuvres de menuiserie plus encore que d'ébénisterie; les formes doivent en être simples; les assemblages doivent être préférés aux placages et la décoration ne doit comporter la sculpture que dans les limites de la construction.

Ces lois, qui sont du domaine de l'architecture, s'imposent à toutes les industries d'art, et aucune d'elles ne peut produire une œuvre complète si elle néglige de les observer. L'architecture est la base nécessaire de l'enseignement de tous les arts, parce qu'elle est le lien commun entre tous les efforts qui concourent à l'exécution d'une œuvre.

La liberté de l'artiste n'a d'ailleurs rien à redouter de la connaissance et de l'observation des lois applicables à la mise en œuvre des matériaux. Les civilisations changent; la matière ne change pas. La pierre est toujours la pierre; le bois est toujours le bois. Donner au bois les formes de la pierre, c'est commettre une erreur grave, et ce n'est pas enchaîner la liberté de l'artiste que de lui faire connaître les procédés d'exécution dont l'ignorance peut compromettre la forme rationnelle et la durée de son œuvre.

D'ailleurs le caractère particulier de l'art à notre époque est et sera longtemps encore l'individualité, et, si quelque chose est à craindre pour l'artiste, c'est bien plus l'impuissance des efforts individuels que l'abandon de la personnalité.

Cette éducation générale, que nous souhaitons, devait commencer avec l'école : c'est là que les jeunes gens devraient recevoir, avec les éléments du dessin, des notions élémentaires sur les arts qui en dépendent, non pas en vue de la forme abstraite, mais en vue des connaissances générales qui sont nécessaires, dans chaque branche de l'art, pour l'appréciation de la valeur des œuvres.

On ne peut espérer que tous les Français deviennent des artistes ; mais ce serait un progrès si les artistes ne formaient plus une corporation fermée, si l'union se réalisait non seulement entre les artistes et les industriels, mais encore entre les artistes et le public.

L'œuvre serait, comme autrefois, l'expression juste des idées et des mœurs d'une époque, et tout malentendu cesserait naturellement.

Mais il serait tout d'abord utile de rendre l'enseignement des arts accessible à tous, en le dégageant de formules qui n'ont d'autre fondement que la paresse de l'esprit.

Cette tâche s'impose à tous ceux qu'intéresse l'avenir de l'art français. Déjà nos écoles d'art décoratif ont eu l'initiative d'un enseignement nouveau qui repose sur l'analyse des œuvres, sur l'étude rationnelle de la forme, sur la connaissance des propriétés de la matière.

La matière, pour être mise en œuvre, exige l'effort du génie, le contrôle de la raison, l'habileté de la main, et ces trois choses échappent aux formules. Si la pensée ou la raison faisaient défaut, les qualités d'exécution ne pourraient remplacer dans l'œuvre l'expression absente, et la pensée ne pourrait rien exprimer sans la matière.

Les formules en art n'ont jamais été qu'un aveu d'impuissance. Lorsque l'esprit hésite, il s'attache volontiers, par respect pour la chose exécutée, à des rapports arbitraires, basés sur une observation souvent insuffisante des proportions et des formes.

La formule imprimée impose le respect plus encore que la chose exécutée, et les erreurs se perpétuent d'âge en âge jusqu'au jour où quelques fâcheux s'avisent d'ébranler l'édifice de sable. Viollet-le-Duc et Labrouste étaient de ces fâcheux-là. Nous en comptons encore quelques-uns parmi nous d'autant plus redoutables pour les vieilles formules que leurs œuvres, déjà connues, sont aimées et appréciées partout.

C'est certainement à leurs efforts que nous devons les progrès réalisés depuis plusieurs années dans l'enseignement de nos écoles et ces efforts ne seront pas infructueux.

Quelques-uns ont semé ; la semence a germé ; plus tard viendra la moisson.

L. Magne,
Architecte.

École de tapisserie de la manufacture des Gobelins. 1re année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883).

ÉTUDES SUR

LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS

L'ÉCOLE D'APPRENTISSAGE

(*Suite* [1].)

En 1690, Mignard, âgé de quatre-vingts ans, succéda à Le Brun; la tradition veut qu'il ne vint pas une seule fois aux Gobelins, mais c'est sous sa direction qu'on trouve pour la première fois dans les comptes, à la date du 30 décembre 1691, mention de l'Académie des Gobelins :

« Aux ouvriers et autres cy-devant nommez pour leurs appointements des six premiers mois de 1691, y compris CL livres aux sieurs Tuby, Coisevox, et Le Clerc pour le soin et conduite qu'ils ont de l'Académie des Gobelins, poser le modèle et instruire les élèves de ladite académie à raison de 300 livres par an, ci..... 1375 livres ».

Vers 1696, ce sont les mêmes professeurs, avec adjonction d'un quatrième, Verdier.

Tubi, Leclerc, et Verdier faisaient partie des « officiers qui ont gages pour servir généralement dans les maisons et bastimens de Sa Majesté ». Mais à côté de ces fonctions permanentes ils exécutaient des travaux de commande pour le compte du roi.

Tubi (Jean-Baptiste), dit le Romain, vint en France très jeune; Le Brun le prit en amitié et le logea aux Gobelins; soit seul, soit avec Ph. Caffieri ou Coysevox, il fit de nombreux travaux aux Tuileries, au Louvre, à Fontainebleau et surtout à Versailles, où il travailla aux statues du parc et aux sculptures des façades et de l'intérieur du palais. On lui doit la statue de la Religion du tombeau de Colbert à Saint-Eustache.

Sébastien Le Clerc, le célèbre graveur, fut reçu à l'Académie en 1704; parmi ses remarquables travaux, je dois spécialement citer les tapisseries des Gobelins d'après les miniatures de Bailly et diverses gravures représentant des vues de la Manufacture [2]; Verdier jeune,

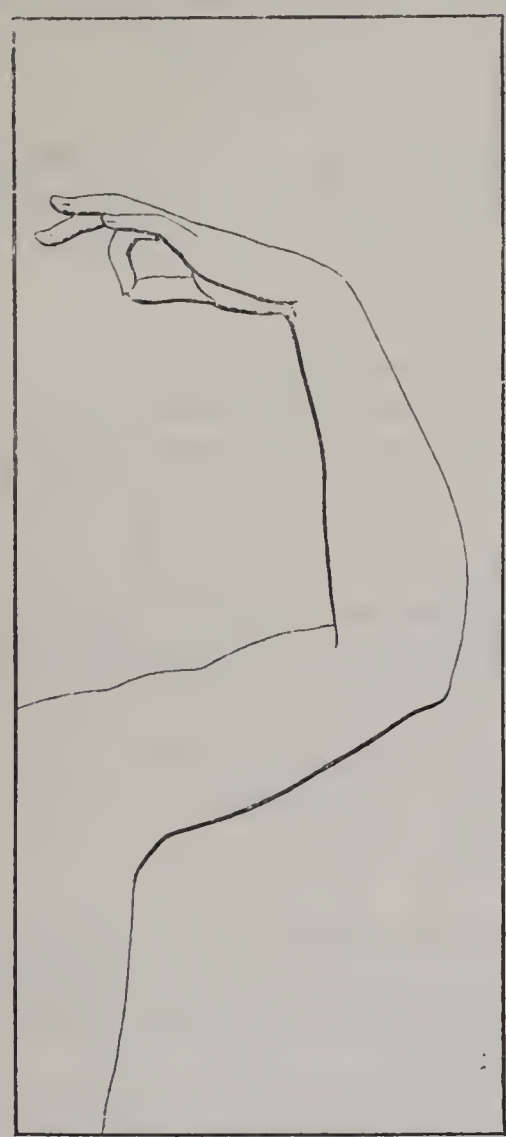
1. Voir le précédent numéro de la *Revue des arts décoratifs*.

2. Entre autres, une décoration pour un feu d'artifice tiré aux Gobelins à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne et la visite dans « la galerie de l'Hostel royal des Gobelins ». Cette gravure a été souvent reproduite avec des legendes diverses. Dans les *Grandes Usines de France*, M. Turgan la donne comme la visite de Louis XIV; d'autres ajoutent la date de 1662, et généralement on admet qu'elle représente la visite de Colbert, le fondateur de la Manufacture. A mon sens, il y a erreur; j'ai sous les yeux une gravure ancienne avec la legende que voici : « La galerie de l'hostel royal des Gobelins où l'on fait voir à Monseigneur Colbert, marquis de Villacerf et de Payens, etc., etc., et autres lieux, conseiller du roy en ses

élève et neveu de Le Brun, était membre de l'Académie et depuis longtemps attaché aux Gobelins comme peintre d'histoire; Coysevox, également membre de l'Académie, compte parmi les plus grands sculpteurs de son temps; il avait son atelier aux Gobelins.

L'Académie royale de peinture et de sculpture s'intéressait à l'enseignement des Gobelins comme le prouve une délibération du 1er juin 1697 :

« *Estudians des Gobelins.* Il a esté résolu que les Estudians des Gobelins qui sont à la



École de tapisserie de la manufacture des Gobelins. 2e année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883).

pension du Roy seront tenus de dessiner, au moins pendant la valeur d'un mois en chaque quartier, en cette Académie, d'après le modèle et d'après une académie de celle qu'ils auront faicte d'après le modèle des Gobelins, pendant chaque semaine pendant laquelle ils dessineront, laquelle académie sera paraphée par M. le Professeur des Gobelins. »

La présence de Noël Coypel à la séance laisse supposer que c'est sur son initiative que la résolution fut votée.

Ce fut également sous la direction de Mignard que parut le règlement de l'école pri-

conseils, premier maistre d'hostel de la feue reine, etc., etc., quelques actions d'Alexandre représentées en tapisserie sur les tableaux de Monseigneur Le Brun. » Le grand Colbert n'etait pas marquis de Villacerf et ne fut jamais maître d'hôtel de la reine. Le personnage auquel on fait les honneurs de la maison est Colbert (Édouard), surintendant en 1691 ; nous avons de lui aux Gobelins une signature : il signait de Villacerf.

maire qui paraît avoir existé dès la fondation de la Manufacture. Conformément à l'usage, l'école fut confiée au chapelain. Le service religieux était fait à la Manufacture par un vicaire de la paroisse Saint-Hippolyte et par un religieux de Picpus, chargé de prêcher en flamand une fois par mois ; il semble du reste que les tapiseriers s'abstenaient généralement de venir au prêche. Le vicaire de Saint-Hyppolite n'était pas très exact, car le personnel demanda et obtint en 1697 un chapelain à titre fixe pour dire la messe et enseigner les enfants; j'extrais du réglement les articles concernant l'instruction :

Art. 3.

« Il tiendra l'école deux fois le jour dans le lieu marqué à cet effet, en faveur des enfants des ouvriers dudit hostel; le matin, elle ouvrira à 8 heures et fermera à 11 heures 1/2, à l'horloge des Gobelins, et l'après-midi, de 2 heures à 4 heures 1/2.

Art. 5.

« Après la prière, les enfants commenceront à lire suivant leur classe et les écrivains à écrire à leur table pendant une heure, après laquelle tous les écrivains liront à leur tour pendant 1/2 heure au plus. Le reste du temps sera employé le matin au catéchisme et le soir à l'arithmétique.....

Art. 7.

« Tous les enfants des ouvriers de l'hostel seront reçus à l'école depuis l'âge de 5 ans, jusqu'à leur première communion, après quoi ils peuvent y rester encore quelque temps, si le chapelain juge qu'ils en aient besoin.

Art. 10.

« Les pères et mères seront obligés de fournir aux enfants tout le nécessaire, comme livres latins et français, etc., etc. »

Cette école primaire dura fort longtemps, je l'ai retrouvée sous le règne de Louis-Philippe, mais les résultats en furent toujours médiocres; sur les réclamations du personnel, un maître laïque remplaça, sous Louis XV, le chapelain que le service religieux détournait trop de l'enseignement.

L'Académie de dessin fut supprimée sous le duc d'Antin, qui, en sa qualité de surintendant et ordonnateur général des bâtiments et jardins du Roy, arts, académies et manufactures royales, avait les Gobelins dans son administration. Je n'ai pu découvrir ni l'acte de suppression qui a dû être signé après 1708, ni les motifs de cette regrettable mesure.

L'école fut rétablie en 1737, par arrêt du conseil d'État. Voici l'analyse de cet acte très intéressant, qui peut, même après tant de règlements édictés depuis, être donné comme un modèle du genre [1].

Le roi, informé que l'instruction des élèves est depuis longtemps négligée aux Gobelins, décide qu'il y a lieu de faire un nouveau règlement pour le soutien de la manufacture :

L'école académique sera suivie obligatoirement, sous peine d'une amende, par tous les enfants entretenus et les apprentis, et facultativement par les ouvriers de la manufacture hors d'apprentissage. On dessinera deux heures par jour. Il y aura trois classes. La première rece-

1. Je prépare sous le titre de *La Manufacture des Gobelins au* XVIII*e siècle*, un recueil de documents sur la manufacture; toutes les pièces seront insérées in extenso dans ce volume.

vra les commençants qui étudieront d'après des dessins; les élèves les plus capables passeront dans la seconde classe, où ils seront accoutumés à dessiner d'après des tableaux, à la grandeur même de l'original; les apprentis propres à devenir des officiers de tête formeront la troisième classe, ils copieront au pastel les parties essentielles des tableaux, le professeur « aura soin de leur faire concevoir le rapport qu'il y a entre cette pratique et celle du tapissier, eu égard à l'échantillage et au choix des teintes et de leur emploi, et il s'appliquera à leur donner pour cette méthode les principes nécessaires du coloris et une théorie suffisante des connaissances qui en dépendent. » Les dessins et les pastels seront classés et récompensés tous les six mois par des médailles d'une valeur de dix à quarante livres; les lauréats seront admis à passer dans une classe immédiatement supérieure.

École de tapisserie de la manufacture des Gobelins. 2e année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883).

Le Clerc [1] est nommé professeur de l'école réorganisée; mais on lui donne pour adjoints l'inspecteur de la manufacture et les entrepreneurs des ateliers de haute et de basse lisse qui « veilleront chacun en ce qui le concerne à la tenue et aux exercices de ladite école », très sage préoccupation qui empêchait le professeur de faire de ses élèves autre chose que des tapissiers et l'obligeait à limiter l'instruction aux exercices nécessaires à l'intelligence du modèle et à son interprétation.

Je me suis demandé sous quelle influence le règlement avait été rédigé; la date n'étant pas éloignée de celle de la nomination d'Oudry comme inspecteur des Gobelins, en 1736, j'ai cherché autour du nom de ce peintre qui a tenté d'être à la manufacture, non seulement un innovateur, mais presque un révolutionnaire. J'ai trouvé un mémoire de 1747 visiblement rédigé par Oudry : il se plaint que les promesses qu'on lui a faites n'ont pas été tenues; on lui paye son traitement annuel de 200 livres avec trop de retards; on ne lui rembourse même pas ses frais de voiture, s'élevant à 400 livres environ par an [2]; il fait cependant de grands sacrifices à la manufacture, il a négligé son atelier de peintre et a refusé d'aller organiser des fabriques de tapisseries en Angleterre et au Danemark; *il se félicite enfin d'avoir fait rétablir l'école académique.*

S'il restait un doute sur l'intervention d'Oudry dans le règlement de 1737, le document suivant dont je vais résumer les principales dispositions, quoiqu'il n'appartienne pas aux Gobelins, ferait la pleine lumière. C'est le règlement de l'école publique et gratuite de dessin ouverte aux jeunes gens de la ville de Beauvais en 1750.

1. Sébastien Le Clerc; eut un fils nommé Sébastien qui lui-même eut un fils, Jacques-Sébastien; le professeur des Gobelins est ou le fils ou un frère du graveur.
2. Le prix d'un carrosse pour venir aux Gobelins était de 3 à 5 livres.

Oudry dirigeait la manufacture de Beauvais; il proposa d'étendre autant que possible l'utilité de l'école de dessin, entretenue à la manufacture, en créant une classe spéciale d'élèves externes au nombre de vingt, âgés de huit ans au moins. Le règlement établit la police de l'école: tous ceux qui auront manqué un mois seront renvoyés « n'étant pas juste que la place qui pourra être occupée par un sujet appliqué demeurât abandonnée infructueusement à un sujet négligent »; le renvoi est aussi appliqué aux écoliers « qui, par une inaptitude invincible, se trouveront ne faire aucun progrès et y occuperont de même inutilement une place que d'autres pourraient remplir utilement. » La classe a lieu trois fois par semaine pendant deux heures. Le point culminant de l'enseignement est la copie au pastel des tableaux envoyés de Paris pour être traduits en tapisserie; à l'arrivée de ces tableaux, le professeur expliquera aux élèves « tout ce qui en fera le mérite et la beauté, tant par rapport au dessin que relativement à la composition, la couleur, les effets de la lumière, l'intelligence générale, l'harmonie, et généralement à tout ce qui peut servir à former le vrai goût et la connaissance de l'art. »

En rapprochant le règlement des Gobelins de celui de Beauvais, on retrouve la même précision des détails, le même soin de graduer les exercices et le même but final de l'enseignement : « l'étude de la couleur en travaillant au pastel et d'après les tableaux de Sa Majesté ». C'est donc bien Oudry qui a réorganisé l'académie des Gobelins et il l'a fait avec une entente du métier, une intelligence d'artiste et une science de professeur que la clarté du texte démontre à chaque ligne.

Le règlement ne mentionne pas le modèle vivant; en 1755, les professeurs en demandent le rétablissement; en 1760, il y avait sûrement un modèle logé aux Gobelins; on voulut le renvoyer quatorze ans après, à cause de sa conduite « libertine et scandaleuse », mais on lui devait 1100 livres et il fallut le garder, faute d'argent pour payer; il gagnait neuf francs par semaine et travaillait treize semaines par trimestre pendant les six mois d'hiver. Dans une note sur les Gobelins imprimée en 1786, se trouve cette phrase : « le Roi entretient un modèle dans cet Hôtel pour l'étude des ouvriers de cette manufacture et des artistes qui sont dans le voisinage ».

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture
des Gobelins.

(A suivre.)

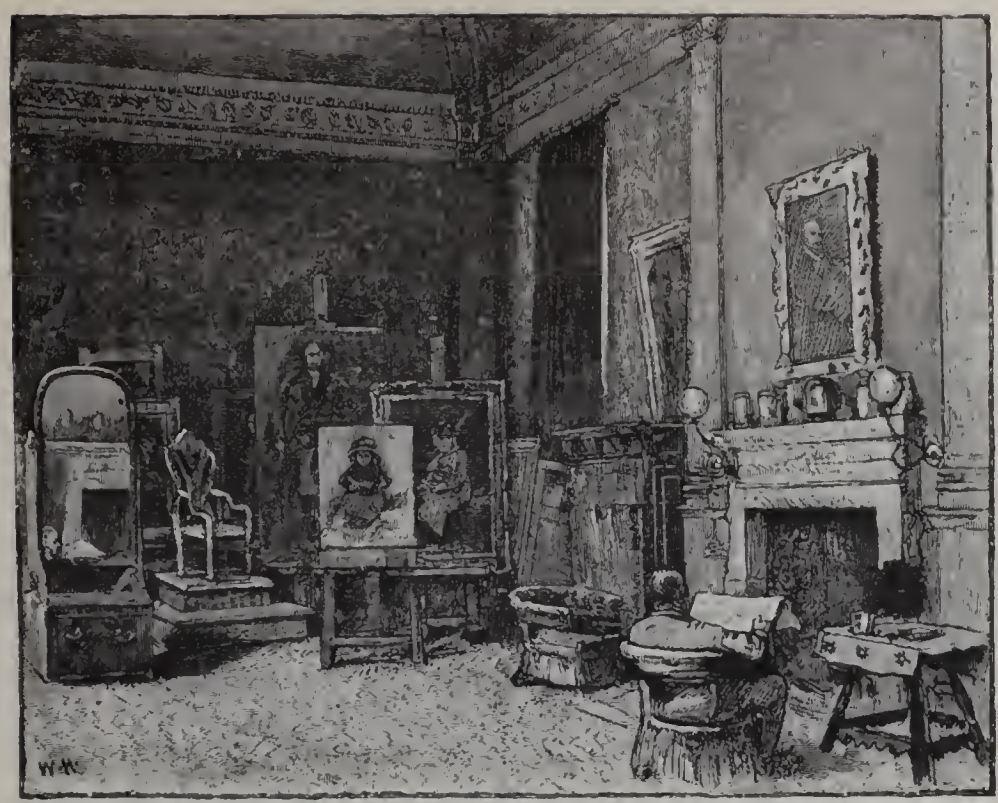
École de tapisserie de la manufacture des Gobelins. 2e année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883).

Ch. Delagrave Éditeur Paris.

Imp. Phot. Aron Frères Paris.

ENFANT JOUANT DE LA FLUTE. Dessin de P.-V. Galland, Professeur de Composition Décorative à l'École des Beaux-Arts.

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)



La maison de M. Millais. Petit salon.

LES ATELIERS D'ARTISTES A LONDRES

II [1]

L'ATELIER DE M. MILLAIS

M. Millais n'est peut-être pas le plus grand peintre contemporain de l'Angleterre, mais il est assurément le plus connu, le plus populaire, et il est peu de ses concitoyens qui ne possèdent, au moins en lithographie, quelqu'une de ses œuvres dont l'exposition ne manque jamais de faire sensation. Aussi tous les Londoniens connaissent-ils sa maison de Palace Gate et ceux qui n'ont pas eu l'honneur d'y pénétrer en parlent aussi savamment que les visiteurs de cette demeure, bâtie par l'artiste lui-même et remarquable entre toutes par l'absence de la manie du faux luxe qui domine le goût de notre époque.

La large et simple silhouette de la maison de Millais, ou la brique domine, est dans toute son étendue visible de Kensington High Road. C'est une construction imposante, un peu massive, dont le caractère essentiel est celui de la solidité, de la fortune assise, tranquille, sûre du lendemain. On n'y a point sacrifié à la mode du jour en Angleterre, qui est toute à l'orientalisme; c'est à peine si un détail du mobilier, un grand vase vert bleu placé sur le guéridon qui occupe le centre du salon, rappelle les jeux de colorations éclatantes qui sont en ce moment la grande passion de nos voisins d'outre-Manche.

Le vestibule est large et bien éclairé; l'architecture en est simple, sans effet, et surtout remarquable par l'excellence et la solidité des matériaux. L'escalier qui est au bout monte en pente douce sans spirale jusqu'au premier palier devant une porte. La cage est en fer poli supportant une rampe d'acajou poli. Dans le vestibule se dresse de chaque côté d'une cheminée en cuivre un beau buste de nègre. Le dallage est en marbre noir, jaune et blanc; des colonnes de marbre gris soutiennent le plafond et des lambris de marbre veiné qui rappelle celui de Gênes complètent la décoration. Au haut de l'escalier également en

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIe année.

marbre est la fontaine qui jaillit de la bouche d'un phoque noir, œuvre de M. Bœhm. L'animal se tient debout, les nageoires rentrées, la tête en l'air. La vasque du bassin est bordée de beaux coquillages. Les murs environnants sont tendus de tapisseries auxquelles s'adossent plusieurs bustes.

De ce palier, où l'on se repose agréablement, on accède aux pièces du premier étage, soit d'un côté l'atelier et de l'autre le salon et la salle à manger. Presque tous les murs de ces diverses chambres sont blancs — blanc de lait, blanc d'ivoire, blanc de crème. Cette blancheur qui convient aux climats éblouissants comme celui d'Italie contraste avec l'aspect généralement terne et blafard des ciels de Londres. M. Millais n'en a pas moins tenu à l'adopter pour la décoration intérieure de sa maison, en se basant sur ce principe que la « première condition d'un intérieur de maison doit être d'y voir clair et d'y faire voir en pleine lumière tout ce qu'on y expose ».

Le salon nous offre une série de tableaux principalement dus au pinceau du maître. Parmi tous se distingue la *Jeunesse de Raleigh*, une des maîtresses pages de l'artiste, puis un portrait de M. Millais par son ami M. Watts, puis un magnifique Holbein, puis une esquisse peinte par l'actrice en renom, Mrs Langhy, puis le joyau de la maison, la *Léda* attribuée à Michel-Ange, superbe statue, qui, authentique ou non, ne peut avoir été créée que par un artiste de génie. L'ameublement de ce salon mérite une attention particulière. La cheminée en vieux marbre richement sculpté est revêtue à l'intérieur de plaques de cuivre; les glaces sont françaises ou italiennes et resplendissent dans leurs cadres dorés; un buffet allemand en mosaïques avec une serrure massive témoigne de l'admirable travail du siècle dernier. Un écran birman et quelques objets en argenterie exécutés à Mandalay se trouvent à proximité. Non loin de là se voit un très beau plat à poisson de Palissy. Les rideaux de velours rouge sont garnis de broderies en laine venant du château de Kenilworth et probablement faites par Amy Robsart. Le parquet brun est couvert de grands tapis indiens. La Léda est dans une niche ou alcôve profondément enfoncée. La salle à manger n'offre rien de particulier que sa décoration, principalement composée de tableaux où dominent les natures mortes.

Le véritable intérêt du visiteur se concentre naturellement sur l'atelier, vaste pièce, dont les murs rouges et pompéiens disparaissent presque entièrement sous les tapisseries de Beauvais. La richesse de cette pièce, comme dans tout le reste de l'habitation, tient plus à la qualité des matériaux employés qu'à la recherche de l'effet. De grands pilastres en chêne s'élèvent jusqu'au plafond de chaque côté de la haute fenêtre et de la cheminée en vieux marbre sculpté, au-dessus de laquelle pend une toile espagnole qui accuse la touche de Murillo. Des tableaux commencés garnissent les chevalets. Ces tableaux, en grand nombre, attestent, si on ne le savait point, que M. Millais est le portraitiste anglais à la mode. Deux vieux bahuts sculptés ont ici une éloquence exceptionnelle; l'un, qui est à droite de la cheminée, a servi de modèle au magnifique tableau représentant la princesse Elisabeth. Ce meuble appartenait jadis au roi Charles Ier. L'autre est un chef-d'œuvre exécuté par un sculpteur de l'Allemagne du Nord pour obtenir son admission dans la corporation. Le travail en est d'un fini très remarquable et témoigne de la perfection de l'art à l'époque des gildes.

Au-dessous de l'atelier, au rez-de-chaussée, est la salle à manger ou, pour parler plus exactement, la salle à déjeuner. Ici les murs sont couverts de gravures, de dessins en blanc et noir, ainsi que des nombreux diplômes décernés à l'éminent artiste anglais dans son pays et à l'étranger. Nous y voyons le diplôme délivré à M. Millais par l'Académie Royale de Londres, la médaille d'honneur qu'il a remportée à l'exposition de Paris en 1878, celle qu'il a obtenue à Vienne, et bien d'autres; quant aux gravures et dessins, à part une ou

deux œuvres de Dante Rosetti, tous sont de Millais lui-même. Nous y retrouvons l'*Atelier du Menuisier*, le *Forgeron de Brunswick*, le *Huguenot*, la *Cocarde blanche*, l'*Ophélie*, l'*Ordre d'élargissement*, la *Femme du joueur*, le *Premier sermon* et le *Second sermon*, deux compositions populaires, *Endormie* et *Eveillée*, et tant d'autres que tout Anglais nomme avec orgueil et qui ne sont pas ignorés de la France. Nous y trouvons aussi les

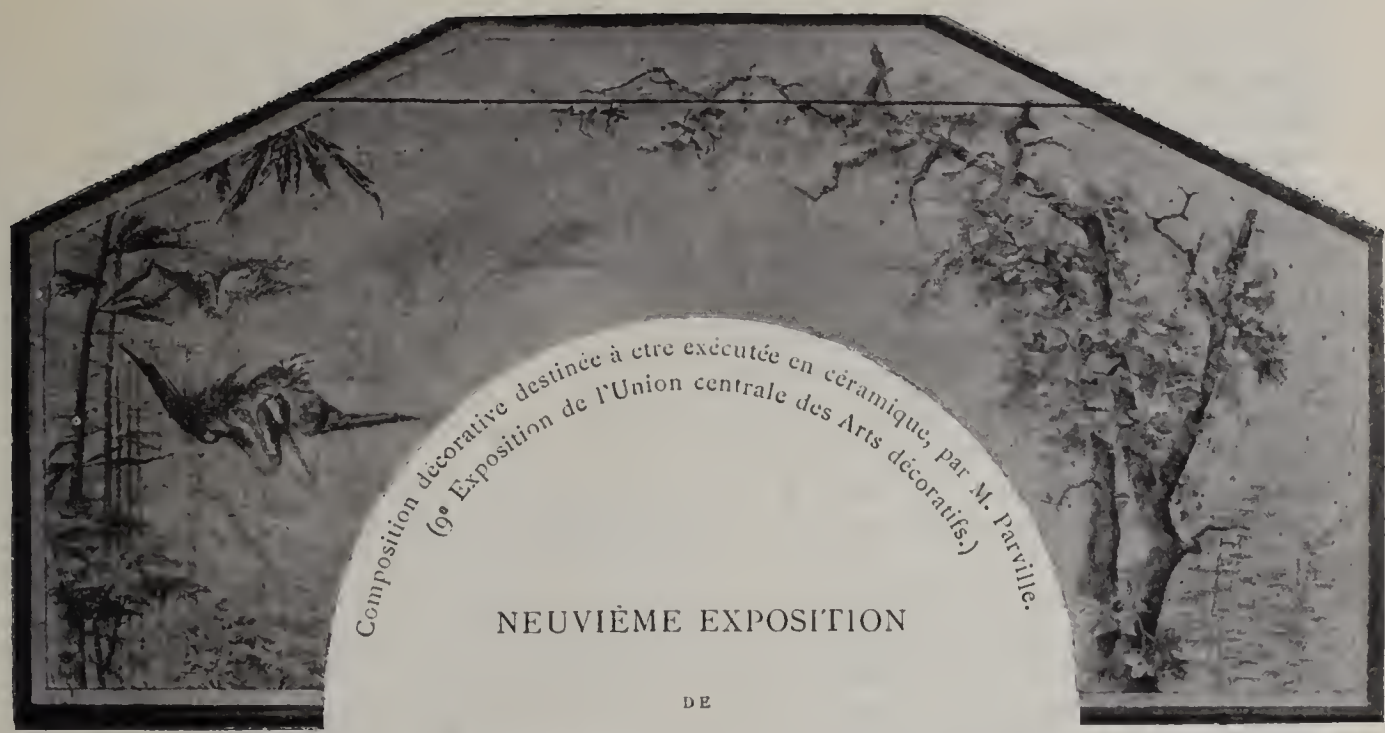
La maison de Millais. Salle du rez-de-chaussée.

dessins exécutés par M. Millais pour l'illustration des ouvrages d'art. Au-dessus de la cheminée, dans cette même salle à déjeuner, est le seul portrait qui figure dans cet appartement, celui de Mme Millais, en robe de velours rouge.

En définitive le caractère particulier de la grande maison rouge de M. Millais, c'est que ce n'est pas seulement une habitation de peintre qui veut frapper l'imagination des visi-

teurs, l'éblouir par un déploiement extraordinaire de choses bizarres, d'étoffes et de meubles de tout pays, rassemblés au hasard : c'est surtout un *intérieur*, un foyer d'artiste, une résidence confortable, commode, élégamment disposée en certaines parties, d'un chef de famille. On y rencontre autre chose que des peintures ou des objets nécessaires au seul usage des peintres. Les autres arts y ont aussi leur place. L'artiste y apparaît tout entier, avec sa bonhomie, sa belle allure et sans des effets de comédien. Combien parmi nous devraient suivre un tel exemple dans la décoration de leur demeure!

J. B.



L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

LES RÉCOMPENSES. — RÈGLEMENT

La 9e Exposition de l'*Union centrale des Arts décoratifs* étant une Exposition récapitulative des Industries d'Art, il a paru nécessaire au Conseil d'Administration de modifier, cette année, le système des récompenses usité dans les dernières expositions divisionnaires technologiques faites en 1880, 1882 et 1884, et de rapporter uniquement l'attribution des Récompenses de cette 9e Exposition au mérite que peut présenter le produit soit au point de vue de l'invention, de la forme ou du décor, soit au point de vue de l'exécution.

Le Conseil d'administration de l'*Union centrale des Arts décoratifs* a donc décidé que, pour cette année, les Récompenses affectées à sa 9e Exposition seraient de deux natures et décernées :

1° *Pour le mérite de l'invention, de la forme ou du décor.*

2° *Pour le mérite de l'exécution.*

Ces récompenses consisteraient :

1° En Médailles dites d'Excellence.

2° En Médailles dites de Mérite.

Ces dernières seraient en argent ou en bronze suivant le degré de mérite du produit récompensé.

Les Médailles de Mérite, argent et bronze, *pour l'invention, la forme ou le décor*, seront décernées par un Jury nommé directement par le Conseil d'Administration de l'*Union centrale*, et composé d'artistes, d'amateurs et de publicistes.

Les Médailles de Mérite, argent et bronze, *pour l'exécution*, seront décernées par un Jury composé de fabricants et d'artisans habiles nommés pour moitié par le Conseil d'administration de l'*Union centrale* et pour l'autre moitié par les Exposants.

Les Médailles d'Excellence seront décernées par un Jury supérieur composé des Présidents, Vice-Présidents, Rapporteurs et Secrétaires des deux Jurys précédents et fonctionnant sous la Présidence du Président de l'*Union centrale*, dont la voix sera prépondérante en cas de partage et qui sera assisté du bureau du Conseil et du délégué de la Commission de l'Exposition.

Pour les Exposants admis à concourir à la médaille d'Excellence il y aura deux degrés de récompenses :

La *Médaille d'Excellence en Or*, pour les produits jugés irréprochables tant au point de vue de l'invention, de la forme ou du décor, qu'au point de vue de l'exécution.

La *Mention d'Excellence, en Vermeil*, pour les produits qui, jugés irréprochables au point

de vue du mérite de l'invention, de la forme ou du décor, pourraient ne pas remplir les mêmes conditions de perfection pour l'exécution, ou ne présenteraient pas des qualités d'invention égales à celles des produits jugés dignes de la Médaille d'Excellence en Or.

Les Exposants qui auront obtenu les deux Médailles de Mérite prévues *pour l'invention, le décor ou la forme* ainsi que *pour l'exécution*, seront seuls admis à concourir pour les Médailles et Mentions d'Excellence.

Le nombre des Jurés chargés de se prononcer sur l'attribution des Médailles de Mérite *pour l'invention, le décor ou la forme* est fixé à 27.

Le nombre des Jurés chargés de se prononcer sur l'attribution des Médailles de Mérite *pour l'exécution* est fixé à 32, dont la moitié au choix du Conseil d'Administration de l'*Union centrale* et l'autre moitié au choix des Exposants.

Le vote ne sera valable que si le dépouillement du scrutin constate que la moitié plus un des Exposants y a pris part, et dans ce cas l'élection aura lieu à la majorité relative des votants.

Si cette condition ne se trouvait pas remplie et sans qu'il soit besoin d'un nouveau tour de scrutin, le Conseil d'Administration de l'*Union centrale*, afin d'éviter tout retard, procédera d'office à la nomination des Membres complémentaires de ce Jury.

Chacun des deux Jurys prévus au présent règlement se réunira dans la huitaine au plus tard qui suivra cette élection et l'acceptation par les Jurés choisis de leur nomination, afin de commencer ses opérations après avoir au préalable constitué son bureau composé, pour chaque Jury, de : un Président, un Vice-Président, un Rapporteur et un Secrétaire.

Les Exposants appelés à faire partie du Jury seront hors concours. Seront également hors concours les Membres du Conseil d'Administration de l'*Union centrale* qui auront pris part à cette Exposition.

Les rapports de chacun des Jurys seront publiés dans la *Revue des Arts décoratifs* à la fin de l'Exposition.

Au nom du Conseil d'administration
de l'*Union centrale des Arts décoratifs.*
LE PRÉSIDENT,
ANTONIN PROUST

***

Le mercredi 5 octobre, à 2 heures après midi, l'Union centrale des Arts décoratifs a repris, au cours de sa 9e Exposition, la série des conférences qu'elle avait organisées au printemps dernier à sa bibliothèque populaire Place des Vosges.

C'est M. Germain Bapst, le savant orfèvre, qui a accepté de faire la première de ces conférences. Le sujet qu'il a traité est le suivant : *Le garde-meuble pendant la Révolution.*

Parmi les conférenciers inscrits après lui, citons M. Sylvain Périssé, qui parlera du *Moulage à cire perdue* et des derniers incidents survenus à propos de la fonte de la statue d'Etienne Marcel; MM. Pottier et Molinier, qui traiteront l'un de l'*Emploi et de la fabrication des terres cuites dans l'antiquité;* l'autre, de la *Céramique italienne ;* MM. Babelon, Dieulafoy, dont le premier retracera l'*Histoire du Cabinet des Médailles et Antiques à la Bibliothèque Nationale*, et le second nous communiquera ses notes sur les *Origines des Arts décoratifs en Orient;* etc., etc.

Ces Conférences, qui doivent durer jusqu'à la fin de l'Exposition des Arts décoratifs et qui se feront dans une des salles du 1er étage du Palais de l'Industrie, trouveront certainement auprès du public le succès que comportent l'intérêt du sujet choisi et la compétence des Conférenciers qui ont bien voulu prêter leur concours à l'œuvre de la Société.

CONCOURS DES ÉCOLES

Les concours d'écoles organisés par l'Union centrale des Arts décoratifs à l'occasion de sa neuvième Exposition se divisaient, comme l'on sait, en trois parties distinctes :

La première, dont nous avons déjà rendu compte dans l'un de nos précédents numéros, comprenait simplement les épreuves éliminatoires de ces concours.

La deuxième comportant un concours spécial de dessin et de modelage auquel pouvaient seuls prendre part les candidats désignés à la suite des épreuves éliminatoires et dont le programme était le suivant :

a. Une épreuve dessinée ou modelée d'après un relief.

b. Une épreuve dessinée ou modelée d'après la plante vivante.

La troisième enfin s'appliquant aux *concours de composition décorative* proprement dite qui seuls doivent donner lieu à l'attribution du GRAND PRIX DE VOYAGE et de la BOURSE D'ÉTUDE institués par l'Union centrale pour les jeunes gens et les jeunes filles, et d'une valeur de 1000 francs chacun.

Le concours de dessin et de modelage auquel étaient du reste affectés 3 prix, d'une valeur de 300 francs pour le premier, de 200 francs pour le second et de 100 francs pour le troisième, a eu lieu les mardi et mercredi 4 et 5 octobre à l'école des Beaux-Arts.

Le choix du modèle pour la partie du concours devant être effectué d'après un relief, s'était fixé sur un chapiteau de la cathédrale de Laon dont le moulage avait été fourni par le Musée de sculpture comparée du Trocadéro. Celui de la plante vivante, sur une série de quatre plantes aussi semblables que possible et empruntées pour la circonstance aux serres de la ville de Paris.

Voici la liste des concurrents proclamés par le jury comme lauréats de ce concours.

SECTION DES JEUNES FILLES :

1er *Prix*. MMlles M. Lavigne, de l'École nationale de dessin (Paris).

2me *Prix* (*ex æquo*). — Duval, de l'École de Mme Thoret (Paris). — Leroux-Villeneuve, de l'École nationale de dessin (Paris).

3me *Prix*. Abran, de l'École de Mme Thoret (Paris).

Mentions. — P. Caspers, de l'École de Mmes Hautier et Keller (Paris). — E. de Lahsarpe, de l'École nationale de dessin (Paris). — L. Roy, de l'École nationale de dessin (Paris). — B. David, de l'École nationale de dessin (Paris).

SECTION DES JEUNES GENS :

1er *Prix*. — MM. L. Rapilly, de l'École nationale des Arts décoratifs (de Paris).

2me *Prix* (*ex æquo*). — P. Auban, sculpteur (de Dijon). — A. Octave, de l'École nationale des Arts décoratifs (de Paris).

3me *Prix*. — F. Maglin, de l'École d'application des Beaux-Arts à l'industrie (de Paris).

Mentions. — MM. Housset, peintre (Paris). — Ruty, de l'École nationale des Arts décoratifs (de Paris). — X. Borgey, sculpteur (de Grenoble). P. Martin, sculpteur (de Clermont). — G. Quesnioux, peintre (de Paris). — Bonval, de l'École nationale des Beaux-Arts (Paris). — G. Ronsin, élève peintre à l'École des Beaux-Arts (de Rennes). — A. Druot, maître répétiteur au lycée Lamartine (de Macon). — V. Kood, de l'École nationale des Arts décoratifs (Paris). — E. Noirot, peintre (Paris). — G. Péjac, dessinateur (Bordeaux).

Le jeudi 6 octobre, le Jury de ces concours, réuni sous la présidence de M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, et composé de MM. Eug. Guillaume, Paul Colin, Chipiez, Cougny, Dutert, Paul Mantz, Jourdain, Belley, Chaplain, Pillet, H. Bouilhet, Duplessis, Falize, Crépinet, Sédille, Lisch, Corroyer, Racinet, Puvis de Chavannes et Rodin, arrêtait comme suit, pour être immédiatement communiqué aux concurrents, le programme du concours du Grand Prix de Voyage (jeunes gens), et de la Bourse d'étude (jeunes filles).

POUR LA SECTION DES JEUNES GENS :

Un coffre de mariage destiné à recevoir des bijoux.

Ce coffre doit avoir 0 m. 40 dans sa plus grande dimension.

Les esquisses dessinées ou modelées comprendront la face principale et le couvercle du coffre à moitié d'exécution. Le rendu sera grandeur d'exécution.

POUR LA SECTION DES JEUNES FILLES :

Un berceau d'apparat, ne devant pas dépasser un mètre dans sa plus grande longueur

Les esquisses dessinées comprendront l'une des faces du berceau au quart d'exécution.

Le rendu de la même face sera au tiers d'exécution et les concurrents auront à y joindre un plan de l'ensemble.

Ce concours de composition pour le rendu duquel cinq jours pleins étaient accordés, en y comprenant le jour consacré à l'esquisse, a dû se terminer le lundi 8 octobre à 4 heures du soir, trop tard par conséquent pour que nous ayons pu en publier les résultats.

Force nous est donc d'en ajourner le compte rendu à la prochaine livraison de la *Revue*.

L'exposition publique de ces concours a lieu présentement du reste, dans la salle du premier étage de l'Exposition, voisine de celle où sont déjà exposées les esquisses et maquettes des concours institués par l'Union entre les artistes français, dont nous aurons aussi à nous occuper prochainement.

LA CONFÉRENCE DE M. GERMAIN BAPST

C'est M. Germain Bapst qui a inauguré, comme nous le disons plus haut, le mercredi 5 octobre, la série de conférences organisées par l'Union centrale des Arts décoratifs pendant la durée de l'Exposition. Le savant historien a parlé du Garde-Meuble pendant la Révolution, avec cette vive éloquence et cette érudition remarquable qui font de lui un conférencier si attachant.

L'histoire du Garde-Meuble pendant la Révolution, c'est le récit de la dispersion et de la destruction des richesses qu'il renfermait. La désorganisation de cet important service, créé par Colbert, en 1664, peut se diviser en deux parties : celle qui est due au vol, au brigandage, et celle qui est le fait du gouvernement.

Au 10 août 1792, le Garde-Meuble devint propriété nationale; un de ses principaux départements était situé, comme aujourd'hui, dans le monument de la place de la Concorde.

Au mois de septembre suivant, des individus, déguisés en gardes nationaux, pillèrent le Garde-Meuble; ils enlevèrent entre autres les diamants de la Couronne; la valeur des objets disparus s'éleva à 30 millions.

Ce vol était jusqu'ici resté un problème historique qu'on n'avait pas encore pu résoudre.

M. Bapst, grâce aux recherches qu'il a faites, tant à la Bibliothèque qu'aux Archives nationales et à celles des Affaires étrangères, après avoir consulté une énorme quantité de documents, est en mesure de faire la lumière sur cet épisode.

Il nous a esquissé à grands traits cette intéressante partie de l'histoire du Garde-Meuble. Il a démontré que le vol de 1792 était le fait de voleurs de profession, et que Danton, qu'on avait soupçonné, doit être entièrement absous.

Ce curieux chapitre d'érudition historique se retrouvera, d'ailleurs, avec bien d'autres, dans l'*Histoire des Diamants de la Couronne*, que M. Bapst vient d'achever.

L'orateur est passé ensuite à ce qu'il a appelé la dispersion administrative des richesses du Garde-Meuble. Elle avait une cause qui se justifie d'elle-même : les besoins de la défense nationale. Il fallait de l'argent pour la guerre. Le 10 juin 1793, la Convention décréta la suppression du Garde-Meuble et la vente d'une partie des objets qu'il renfermait. C'est dans cette circonstance que furent vendus beaucoup de beaux meubles et d'admirables tapisseries.

Quant aux diamants, on se borna à les engager. En 1796 et en 1799, ils servirent de nantissement aux sommes dont on avait besoin pour acheter des chevaux à l'armée française. C'est cette cavalerie, qu'avait fournie la garantie des joyaux de la Couronne, qui gagna les batailles d'Arcole, de Rivoli et de Marengo; et ce sont ces joyaux, liés à la patrie par de tels souvenirs, qu'on a vendus il y a quelques mois.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

L'Été. Tapisserie des Gobelins de la suite *Les Saisons*, d'après Le Brun (XVIIe siècle).

ÉTUDES SUR

LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS

L'ÉCOLE D'APPRENTISSAGE

(*Suite* [1].)

Le fonctionnement des écoles des Gobelins pendant la seconde partie du XVIIIe siècle ne m'apparaît pas très clairement dans tous ses détails, je l'avoue; je pense néanmoins pouvoir l'établir comme il suit :

L'école enfantine est obligatoire pour tous les enfants de la maison, elle est sous la surveillance du chapelain, mais les classes sont faites par un professeur laïque.

L'école académique du dessin est ouverte tous les jours, elle est obligatoire pour les apprentis et facultative pour les autres tapissiers.

L'école académique du modèle, quand elle existe, a lieu le soir pendant les six mois d'hiver; il y a modèle tous les jours; l'école reçoit des externes.

Les fournitures scolaires sont données gratuitement aux élèves de la maison.

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIIe année, pages 65 et 116.

En principe, il doit y avoir deux professeurs : ce sont des artistes qui remplissent à la manufacture d'autres emplois tels qu'inspecteurs des ateliers, dessinateurs de traits, gardes des modèles, etc. Ils touchent des indemnités supplémentaires de 100 à 200 livres par an, soit pour la correction, soit simplement pour poser le modèle; en 1755, A. Boizot sollicite cette dernière fonction, « ayant exercé cet emploi à l'Académie de Rome ».

En fait, les professeurs sont plus nombreux, sans doute pour donner satisfaction aux sollicitations toujours fortement appuyées; ainsi, dès 1737, je trouve : Boizot (Antoine), père du sculpteur, peintre d'histoire et membre de l'Académie; Le Clerc, également membre de l'Académie; Chatelain, peintre pour le paysage, c'était un ancien élève et tapissier de la manufacture. Peut-être faut-il compter également parmi les professeurs de cette époque Jeaurat (Étienne), peintre de genre et d'histoire, reçu à l'Académie en 1733. Belle (Clément-Louis), peintre d'histoire, qui rapporta en France le calque sur papier transparent des fresques de Raphaël au Vatican, fut nommé inspecteur et professeur en 1755; il entra à l'Académie en 1761.

Parmi les autres professeurs, on peut citer encore : Tessier, peintre de fleurs, de 1753 à 1770 au moins; Taraval, grand prix de Rome en 1756, membre de l'Académie en 1769, qui mourut aux Gobelins en 1785; Peyron, grand prix de Rome en 1773, académicien en 1787, il était inspecteur aux Gobelins au moment de la Révolution; Pierre, premier peintre du roi, reçu à l'Académie en 1742; Belle (Augustin), peintre d'histoire, succéda à son père comme inspecteur et professeur, il fit aux Gobelins une très longue carrière et paraît avoir introduit dans l'enseignement, vers la fin du siècle, l'étude de l'ornement et repris celui de la fleur.

Après avoir parlé des écoles de dessin, j'aborde le chapitre des apprentis. Leur condition a donné lieu à d'interminables débats pendant tout le XVIIIe siècle; tantôt les règlements étaient à peu près observés, tantôt ils ne l'étaient pas du tout; puis le nombre des apprentis n'a cessé de varier, de sorte que, dans l'impossibilité de suivre pas à pas, comme je l'aurais voulu, le fonctionnement de l'apprentissage, j'ai dû m'en tenir à des généralités et à quelques traits essentiels.

Aux termes de l'édit de 1667, la manufacture devait être « remplie de bons peintres, maistres tapissiers de haute lisse, orphèvres, fondeurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébeine et en bois, teinturiers, et autres bons ouvriers », et l'apprentissage devait porter sur toutes ces professions. Parmi les « autres bons ouvriers », on trouve des rentrayeurs de tapisserie, des serruriers et des tapissiers de basse lisse, mais d'un autre côté je n'ai découvert aucun apprenti graveur ou fondeur, quoiqu'il y eût aux Gobelins une fonderie qui a fourni un grand nombre de statues pour Versailles.

La fermeture officielle des ateliers des Gobelins qui eut lieu à cause de l'état des finances, du 10 avril 1694 à l'année 1699, ne troubla pas autant qu'on pourrait le penser le système d'apprentissage établi par Colbert; les entrepreneurs continuèrent en partie à travailler pour leur compte, et, même après que les ateliers du roi furent limités aux travaux de tapisserie, un certain nombre de patrons, d'ouvriers et d'apprentis des autres professions restèrent aux Gobelins pour bénéficier des dispositions de l'édit de 1667, qui accordait la maîtrise aux enfants après six ans d'apprentissage et quatre années de service, et aux ouvriers après six ans de travail sans discontinuation.

Ainsi, dans les comptes de 1766, je trouve 35 apprentis logés :

12 bas-lissiers,	3 peintres,
6 haut-lissiers,	3 teinturiers.
5 orfèvres,	1 ébéniste,
4 menuisiers,	1 serrurier.

A côté de ces apprentis protégés, il y avait sans doute des externes; cette année 1766 me paraît être l'une des mieux pourvues.

L'apprentissage se faisait exclusivement dans l'atelier de fabrication, ou quelques officiers de tête recevaient des gratifications pour enseigner leur art aux jeunes gens. En 1739, il fut décidé que les enfants des ouvriers de haute lisse ne pourraient être admis apprentis qu'en passant au service de la basse lisse; les résultats de l'apprentissage étaient en général assez bons dans les ateliers de haute lisse, mais ils laissaient beaucoup à désirer en basse lisse. Dès 1747, l'architecte d'Isle, directeur de la manufacture, signale à M. de Tournehem, directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi, jardins, arts, académies et manufactures royales, la pénurie dans les ateliers de basse lisse d'officiers de tête, de bons ouvriers et d'apprentis. Cette différence dans la situation du personnel des deux genres de fabrication est facile à expliquer. La haute lisse est plus en honneur que la basse lisse, elle n'est l'objet d'aucune concurrence sérieuse en dehors de la manufacture; la basse lisse, au contraire, se fait à Beauvais, à Aubusson, Felletin et dans les Flandres; on manque généralement de bons ouvriers partout et on se dispute ceux qu'il est possible de se procurer; comme les ouvriers des Gobelins jouissent de la maîtrise après six ans de travail, et qu'ils sont particulièrement recherchés à cause de la grande renommée de la Maison, ils quittent la manufacture avec leur brevet dès qu'ils subissent quelques contrariétés ou qu'ils trouvent mieux; sur huit apprentis reçus en 1739, un seul est resté fidèle; sur dix de la promotion de 1743, deux seulement ont fini leur carrière à la manufacture; en dix-huit ans, trente-huit apprentis sur quarante-cinq ont quitté, causant ainsi à la Maison un préjudice de près de 17 000 livres payées pour les années d'apprentissage. Une telle émigration pouvait avoir un côté utile, celui de renforcer les autres ateliers en bons ouvriers, malheureusement les émigrants étaient généralement d'assez médiocre qualité; d'autre part, les bas-lissiers ne voulaient plus faire d'élèves afin de ménager l'avenir à leurs propres enfants, de sorte que, pour éviter le chômage des métiers, les entrepreneurs racolaient du monde un peu partout, malgré les réclamations de Beauvais et d'Aubusson. Le défaut d'homogénéité dans le recrutement, le désordre de l'atelier, la résistance des pères de famille à instruire des externes, l'incapacité des tapissiers, leur débauche très grande, paraît-il, eurent des conséquences si graves, que les ateliers de basse lisse étaient menacés dans leur existence; heureusement, un homme très intelligent et très énergique vint à point : c'est Neilson, dont le nom est resté justement populaire à la manufacture; heureusement encore, le marquis de Marigny, qui avait remplacé M. de Tournehem, était là, attentif à tous les intérêts de la manufacture. M. de Marigny a été un excellent administrateur; au début, sa position fut difficile, car il la tenait de sa sœur la marquise de Pompadour; mais, bravant les épigrammes dont il était l'objet, il sut bientôt se rendre digne de la haute fonction dont il était investi; en 1755, il fit nommer Soufflot directeur des Gobelins, avec lequel il avait fait un voyage de deux ans en Italie Neilson, originaire de l'Écosse, était entré aux Gobelins comme élève dans l'atelier de Jans; « il y a joint la théorie à la pratique, dit un rapport officiel, il dessine non seulement fort bien, mais il est sorti des Gobelins pour se perfectionner, ayant pratiqué la peinture sous M. Coypel, M. Parrocel et M de la Tour, qui lui a appris le pastel, ou il réussit très bien; d'ailleurs fort intelligent et capable de former des ouvriers pour mettre sur pied la basse lisse »; à la suite de ce rapport daté de 1749, Neilson fut nommé entrepreneur de l'un des ateliers de basse lisse; en 1751 les deux ateliers furent réunis dans ses mains.

Neilson se mit à la tâche avec ardeur, il apporta à la fabrication d'importants perfectionnements techniques et s'attacha à « remettre sur pied » le personnel. Il proposa le « rétablissement du séminaire » créé par l'édit de 1667; je crois qu'il employait ces mots *rétablissement du séminaire* uniquement pour se mettre sous l'égide du grand nom de

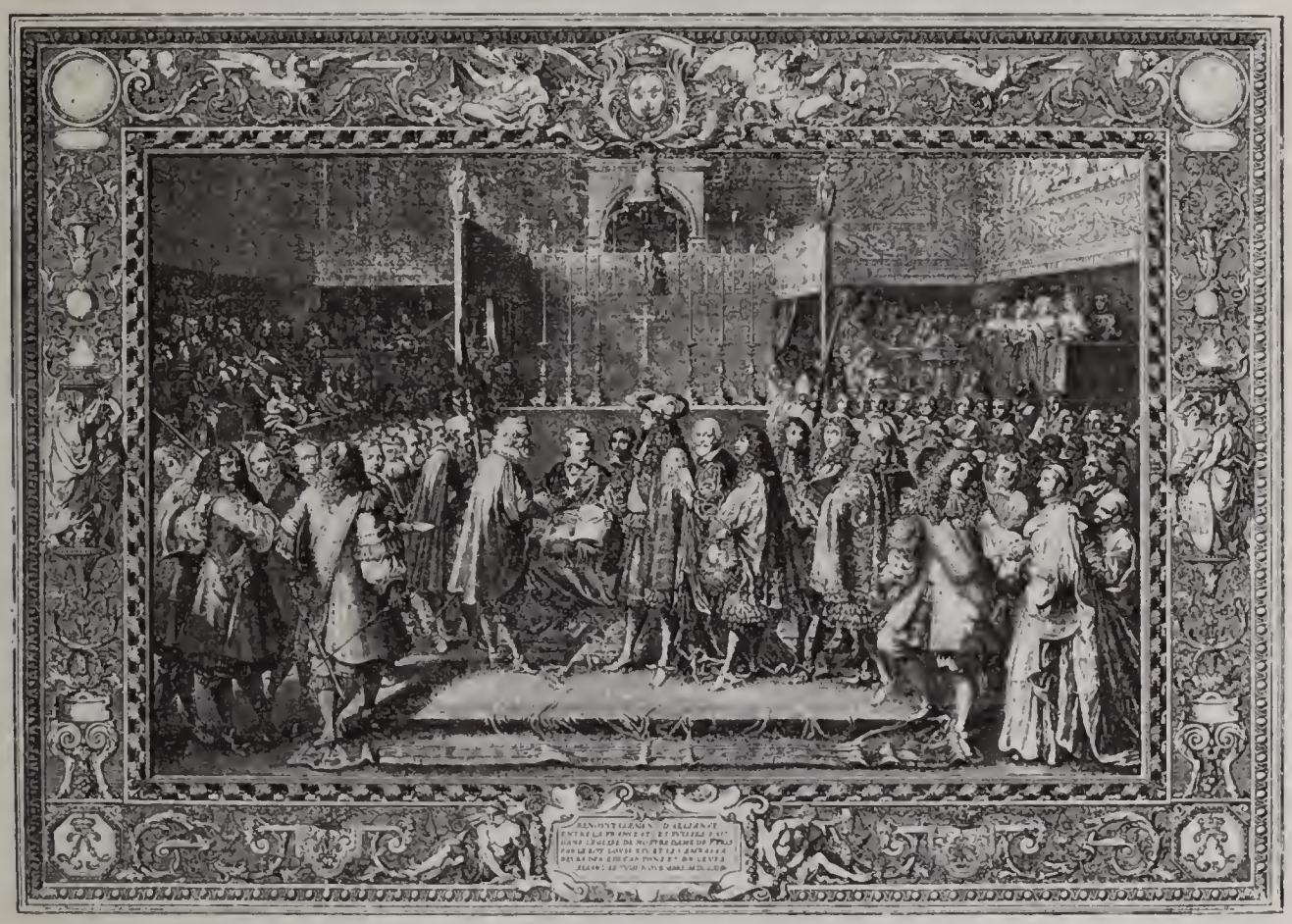
Colbert, car ce qu'il demandait était très sensiblement différent de la fondation de Louis XIV. Rendons d'abord au mot séminaire le sens qu'il avait à l'époque; ce n'était pas alors un établissement ecclésiastique, mais bien une pépinière, une réunion destinée à former des apprentis à l'exercice d'une profession. Dans le séminaire de Colbert, les enfants étaient protégés, c'est-à-dire logés, entretenus, instruits aux frais du roi et confiés individuellement pour l'apprentissage aux soins d'un officier de tête; or cette institution n'ayant pas cessé de fonctionner, Neilson n'avait point à en réclamer le rétablissement. Ce qu'il demandait avec instance, c'était une chose tout à fait nouvelle : la réunion des apprentis protégés dans un local spécial, isolé des ateliers de fabrication. Le projet fit grand bruit et rencontra la plus vive opposition; les tapissiers travaillant aux pièces, l'apprenti, aprés quelques mois, pouvait déjà leur être d'une certaine utilité, dans les lisiéres par exemple; l'apprenti devait six ans de son temps, et certes, bien avant l'expiration de ce délai, il était de force à remplacer un ouvrier de moyenne qualité; l'apprenti était donc un auxiliaire, et peut-être même y avait-il quelque bénéfice à faire sur la pension payée par le roi. On cria donc à l'exploitation, on invoqua les droits du père de famille, mais M. de Marigny ne se laissa pas émouvoir et en 1767 il fit prendre au Conseil d'État un arrêt dont voici les principales dispositions :

« Il faut réprimer les abus qui se sont introduits dans la manufacture à l'égard des élèves qu'il convient de faire pour renouveler et perpétuer des ouvriers habiles. Les élèves, faute de subordination à des supérieurs commis par le roi, se trouvent livrés et abandonnés aux caprices de simples employés dont la négligence et l'absence fréquente des ateliers rendent inutiles les soins que les professeurs de dessin et les entrepreneurs se donnent pour le progrès de ces jeunes gens. A cet effet, les élèves seront nommés par le directeur général des bâtiments et soutenus aux dépens du roi pendant six années; ils seront mis à part dans un atelier spécial tous les jours, de cinq heures du matin à huit heures du soir; deux heures seront accordées pour les repas et autant pour l'école de dessin; les élèves seront choisis parmi les enfants des tapissiers et, à défaut, dans les familles du voisinage; ils apprendront la tapisserie de basse lisse, feront le montage des pièces, le dévidage des laines et soies et le balayage des salles. Neilson est nommé supérieur du séminaire. »

Cet arrêt de principe ne donna pas complète satisfaction à Neilson; il réclama, et, après pourparlers avec M. de Marigny, il signa à la fin de 1767 une *soumission* qui se résume comme il suit : « Le nombre des apprentis en basse lisse est fixé à douze, au choix de l'entrepreneur, qui aura toujours un certain nombre de surnuméraires pour remplacer les apprentis congédiés; l'entrepreneur entretiendra à ses frais, dans l'atelier du séminaire, deux tapissiers capables d'enseigner le métier aux élèves. Il recevra par chaque apprenti la somme de 250 livres, plus la valeur d'un lit qui est de 180 livres. Il payera aux apprentis pour les trois derniéres années de l'apprentissage une somme de 650 livres et fournira le matériel nécessaire au travail. A l'effet de compenser les sommes reçues et les sommes déboursées, il sera loisible à l'entrepreneur d'employer les apprentis aux ouvrages destinés au roi ou aux particuliers. »

M. de Marigny, en acceptant cette soumission, renonça au droit que lui donnait l'arrêt du Conseil de nommer les apprentis et autorisa l'entrepreneur à tirer profit du travail de ceux-ci, ce qui était d'usage du reste dans tous les ateliers de la manufacture. Malgré la clarté des règlements et des conventions, malgré la protection visible du directeur général, Neilson eut beaucoup de peine à soutenir le séminaire; une cabale s'était organisée contre lui, et les tapissiers lui refusèrent leurs enfants; en six ans, il ne put en réunir que sept, et, pour compléter le nombre réglementaire de douze, il dut en prendre dans le voisinage : ce ne furent pas les plus mauvais.

Dès lors Neilson eut à supporter une lutte permanente; en 1773, déjà, on demanda la fermeture du séminaire; M. de Marigny repoussa énergiquement cette prétention; plus tard, non seulement tous les tapissiers furent contre l'institution, mais l'état-major aussi. Avant 1776, Pierre, inspecteur à la manufacture, ne cessait de réclamer la suppression du séminaire; on donnait pour argument que jamais les apprentis de haute lisse n'avaient été ainsi traités; que les tapissiers de basse lisse étaient aussi capables que leurs camarades de former des élèves; qu'il n'était pas juste de voir Neilson profiter seul des bénéfices du travail des élèves; on insinuait que l'entrepreneur, abusant de son autorité, renvoyait de ses ateliers



Le renouvellement de l'alliance avec les Suisses.
Tapisserie des Gobelins de la suite *L'Histoire des rois*, d'après Le Brun (XVIIe siècle).

les bons ouvriers pour les remplacer par des apprentis payés beaucoup moins cher. Neilson, toujours sur la brèche, répondait par des faits et des chiffres. J'ai essayé de démêler la vérité dans ces contradictions et ces évidentes exagérations de part et d'autre.

En général, et aussi bien en haute lisse qu'en basse lisse, la moitié au plus des apprentis étaient fils de tapissiers des Gobelins, et Neilson avait peine à retenir même ceux-là; les causes de désertion étaient nombreuses : on était très irrégulièrement payé, le trésor étant toujours en retard et la caisse des ouvriers souvent à sec; on était embauché pour les autres ateliers de basse lisse; les apprentis se sauvaient dans des moments de mécontentement ou d'ivresse et contractaient des engagements dans l'armée. En vingt ans plus de vingt apprentis entrèrent dans les régiments; quelques-uns, naturellement les meilleurs, furent rachetés par la manufacture, mais l'autorité militaire dut faire défense aux officiers recruteurs de contracter avec le personnel des Gobelins sous peine de nullité de l'acte, à moins d'un congé régulier délivré par le directeur de la manufacture. Neilson n'avait donc

pas besoin de renvoyer du monde, il en perdait déjà trop pour toutes ces causes; l'état d'incertitude qui régnait dans le personnel de la basse lisse motivait la présence de douze apprentis en 1782 pour une quarantaine de tapissiers, tandis que dans les ateliers de haute lisse, beaucoup plus calmes, il n'y avait que huit apprentis pour soixante à soixante-dix ouvriers.

Il n'y a aucun doute qu'un élève bien dirigé peut rendre des services après un an d'étude tout en continuant à se perfectionner; on peut le faire passer d'une façon utile à la production de l'atelier, des fonds unis aux fonds damassés, puis aux bordures simples et successivement à l'ornement, à la fleur, aux armes, etc., etc. L'intérêt de Neilson était donc de pousser les apprentis le plus possible, et il n'y manqua point; vers la fin de sa carrière, il était arrivé à faire produire par an aux douze apprentis de basse lisse environ dix aunes carrées, non seulement en bordures, mais en tapisseries, telles que le *Chameau* et *le Roi porté par des Maures* de la tenture des Indes, le *Jugement de la canne* et *Don Quichotte guidé par la Folie*, de la célèbre suite de Coypel.

L'entrepreneur soutenait qu'il était en perte sur ces travaux; je n'en crois absolument rien. Sans doute le travail de l'apprenti est plus lent que celui de l'ouvrier et il faut le défaire plus fréquemment, mais, tout compte fait et à similitude de modèle, la main-d'œuvre dans le séminaire revenait en moyenne à moitié moins que dans les ateliers; il ne faut pas oublier que les apprentis restaient six ans au séminaire; aujourd'hui, après deux années de stage à l'école de tapisserie, nos élèves montent à l'atelier et travaillent d'une façon suivie sur une tapisserie. En somme le séminaire était une bonne affaire pour Neilson et pour la manufacture, car sans cette institution la basse lisse aurait très probablement été supprimée.

Pierre, premier peintre du roi, fut nommé directeur des Gobelins en 1781, en remplacement de Soufflot; comme inspecteur, il avait été très opposé au séminaire; il changea d'idée quand il fut le chef, car le séminaire fut confirmé par M. d'Angivillier en 1783 et maintenu jusqu'à la mort de Neilson, qui succomba à la peine et au chagrin [1] le 3 mars 1788.

Dès le lendemain de son décès, les bas lissiers réclamèrent et obtinrent la suppression de l'institution et les apprentis furent confiés aux ouvriers pendant six ans.

Un règlement conçu dans un esprit absolument nouveau, en ce sens qu'il donne une prédominance aux ouvriers, fut élaboré dans les derniers mois de 1790. L'école enfantine est maintenue; la limite inférieure de l'âge d'admission des apprentis est fixée à douze ans au lieu de dix, cependant les fils de tapissiers peuvent entrer dans les ateliers dès l'âge de neuf ans; le temps de l'apprentissage est de six années; de la seconde à la sixième, l'apprenti touchera de deux à six francs par semaine, mais cette indemnité sera partagée avec l'ouvrier chargé de l'apprentissage. A l'âge de dix-huit ans, les apprentis seront jugés par les ouvriers de l'atelier, qui prononceront sur leur admission ou leur ajournement. Les apprentis sont tenus comme par le passé de balayer les ateliers, d'allumer les poêles, de dévider les laines, etc.; cette obligation cependant n'est imposée que pendant les trois premières années. Les apprentis sont obligés de suivre chaque jour pendant deux heures les cours de l'Académie; les inspecteurs de la manufacture enseigneront l'étude de l'ornement, de la fleur, de la draperie, des animaux, de la figure et de la bosse.

Ce règlement, communiqué à la manufacture en septembre 1791, n'a pas été appliqué bien longtemps, si tant est qu'il ait été mis à exécution, car vers la fin de 1792 le ministre de l'intérieur Rolland signa un arrêté portant suppression des apprentis qui n'avaient pas

1. D'après ses comptes, on devait à Neilson au moment de sa mort une somme de 166 000 livres; depuis plus de vingt ans, le roi était en retard avec lui.

encore fini leur quatrième année; les autres furent conservés, « pourvu toutefois qu'ils soient jugés par leurs maîtres et chefs d'atelier avoir des dispositions et qu'ils continuent à se perfectionner dans le dessin ». C'était en réalité décider la suppression complète du recrutement. Les quelques apprentis qui restèrent furent tenus de travailler pour leurs maîtres, libres à ceux-ci de faire à l'élève telle remise qui leur plairait; l'école de dessin n'eut plus lieu. En fructidor an II, le Jury des arts et manufactures nommé par la Convention pour s'occuper de tout ce qui avait trait aux arts demanda le rétablissement de l'école, en recommandant l'étude de la nature. Au mois de nivôse an IX, l'apprentissage fut réorganisé : les élèves travaillent sous la direction des chefs d'ateliers et d'un artiste tapissier, ils reçoivent vingt francs par mois dont dix pour leur maître; ils font les corvées de l'atelier. L'enseignement du dessin comprend l'ornement, la fleur, les draperies, les animaux et la bosse; le modèle vivant est regardé comme inutile, et en 1812 on achète l'*Écorché* de Houdon pour tenir lieu utilement de la nature; l'école est fréquentée par une quarantaine d'élèves. Après deux années de stage, les élèves tapissiers sont congédiés s'ils ne montrent pas d'aptitudes suffisantes; au bout de six ans ils peuvent être admis comme artistes tapissiers, le délai peut être abrégé. Le nombre des élèves est de six pour la haute lisse et de deux pour la basse lisse.

Un décret du 4 mai 1809 créa aux Gobelins une école de teinture dont les élèves, au nombre de deux d'abord, puis de huit, étaient désignés par les préfets. Les élèves pouvaient recevoir une indemnité de 1000 francs et suivre pendant deux ou trois ans les travaux de l'atelier de teinture. Depuis cette époque, il y eut à diverses reprises des cours gratuits de chimie appliquée à la teinture. M. Chevreul a fait également des leçons publiques sur la loi du contraste simultané des couleurs. Actuellement, les personnes étrangères à la manufacture qui désirent s'occuper de teinture sont admises dans le laboratoire avec l'autorisation du ministre.

Pendant la Restauration, on travaille à l'école de dessin d'après les modèles graphiques pour aborder ensuite l'ornement, les masques et les bustes en plâtre et finir par le *Germanicus*, la *Vénus de Milo* et les autres grands antiques du Louvre; l'*Écorché* de Houdon est toujours le modèle préféré. En 1828 seulement, le modèle vivant est rétabli sur la demande de Mulard, élève de David, successeur depuis 1821 de Belle comme inspecteur et professeur. Il me paraît qu'on a toujours eu à la manufacture quelques craintes du modèle vivant; chaque fois qu'on le rétablit, on invoque beaucoup plus l'intérêt de l'art en général que celui de la maison; le vicomte de Sosthène de Larochefoucault, chargé du département des beaux-arts, se laisse convaincre, mais il exige des précautions : la salle du modèle sera interdite aux élèves âgés de moins de seize ans; elle ne sera accessible qu'à la suite d'un concours; l'admission sera regardée comme une récompense. Il est certain que le modèle vivant est un grand attrait pour les élèves et qu'il leur fait négliger l'étude d'après l'antique, qui est au moins aussi nécessaire; partout où les deux cours existent simultanément, il faut des moyens de rigueur pour empêcher la désertion de l'antique.

En 1825, Charles Dupin eut le désir de faire aux Gobelins un cours de géométrie et de mécanique appliquées aux arts et métiers ; malgré la haute situation du professeur, le projet ne fut pas mis à exécution; l'utilité du cours était contestable et les élèves étaient déjà chargés de travaux; le dessin avait lieu l'été avant six heures du matin et l'hiver après la clôture des ateliers; il était suivi par une cinquantaine de tapissiers et d'élèves, dont dix externes environ. Pour stimuler le zèle, on avait institué des concours de médailles.

Après la révolution de Juillet, un nouveau règlement réorganisa l'enseignement et l'apprentissage. Voici les traits principaux de ce règlement : l'école primaire est maintenue; les exclus, enfants de cette école, ne pourront être reçus ni au dessin ni à l'apprentissage; c'était donc une sorte de stage. L'école de dessin a pour professeur l'inspec-

teur des travaux ; elle est ouverte l'été de six à neuf heures, l'hiver depuis le jour jusqu'à neuf heures et le soir de cinq à huit heures. C'était excessif, car le reste du temps, sauf le moment des repas, était employé à la tapisserie. Les élèves, divisés en trois classes, travaillaient d'après le dessin, la bosse et la nature [1].

Le règlement institue une école de tapisserie; c'est l'ancien séminaire, sauf le logement; « la disposition des métiers, le choix des modèles et l'enseignement seront appropriés dans cette école à toutes les études, depuis l'assortiment des nuances et l'imitation des ornements et des fleurs jusqu'à celle des carnations et à la reproduction des tableaux d'histoire ». Cette dernière phrase caractérise bien l'esprit qui depuis trop longtemps déjà régnait à la manufacture. L'école de tapisserie n'était pas obligatoire et ne devaient y passer que les élèves qui en sortant de l'école de dessin n'étaient pas capables d'entrer dans les ateliers. Les apprentis sont choisis parmi les élèves des écoles de dessin et de tapisserie; après deux ans d'essai, ils sont renvoyés ou admis définitivement, ils touchent alors 120 francs par an pour arriver à 400 francs et ensuite passer ouvriers.

Que l'on soit Louis XIV ou Louis-Philippe, Colbert ou Montalivet, on n'est pas toujours obéi. Je crois que l'école de tapisserie n'a jamais fonctionné, et la preuve, c'est qu'un arrêté ministériel du 24 septembre 1849 en ordonne le rétablissement et l'installation dans un atelier spécial.

Il y a encore à la manufacture un assez grand nombre de tapissiers qui ont fait leur éducation technique, non dans une école de tapisserie, mais à l'atelier de fabrication. Les choses se passaient fort simplement : l'élève était confié à un tapissier, il commençait par faire des lisières simples, puis des fonds hachés et des draperies d'après des modèles peints exprès, ensuite il passait sur des ornements et des fleurs provenant d'anciens modèles de tapisserie; lorsqu'il était jugé de force, on le mettait sur une tapisserie en exécution, où son maître lui donnait des travaux progressifs; de cette façon, le jeune homme était réellement l'élève particulier d'un tapissier, qui lui transmettait sa manière et son goût personnel. L'élève n'avait plus comme jadis les corvées des ateliers; il cousait les relais, faisait les broches et aidait au montage des chaînes.

Je n'ai pu connaître les motifs qui ont fait abandonner en 1849 une pratique dont les résultats avaient été excellents; pour la première fois depuis la fondation de la manufacture, les élèves en haute lisse furent réunis dans un atelier d'apprentissage; on mit dans la même salle les élèves en savonnerie, qui précédemment étaient établis dans une pièce attenante aux ateliers des tapis. M. Lucas (Abel) fut chargé de l'enseignement; cet artiste exécuta un certain nombre de modèles, parmi lesquels je cite : une étude de jambes d'après la *Flagellation* du Titien, une tête de femme d'après la *Transfiguration* de Raphaël, une tête de saint Jean d'après l'*Assomption* du Titien, l'*Enfant jardinier* d'après la tapisserie de Lebrun, avec une bordure. En 1874, M. Rixens composa une série de modèles; sauf pour les fragments de draperie, il prit, comme M. Lucas, le parti d'emprunter ses types exclusivement aux maîtres, et c'est à Jules Romain qu'il donna la préférence; l'école possède ainsi quelques têtes d'hommes et de femmes et une petite fille nue d'après l'élève de Raphaël. M. Tourny, professeur actuel de l'école de tapisserie, a peint pour ses élèves plusieurs bouquets de fleurs et des carnations d'après *Comitas*, de Raphaël. M. Durand, artiste de la manufacture, peignit également quelques modèles.

Je dois appeler l'attention sur l'*Enfant jardinier* d'après Lebrun; ce modèle constitue un tapisserie complète avec personnage, attributs, fond de paysage et bordure; sa traduction était une œuvre collective à laquelle chaque élève collaborait selon son degré d'instruction.

1. Le modèle vivant fut de nouveau supprimé en 1848 pour être rétabli en 1850.

J'arrive maintenant à la situation actuelle, réglée par les décisions ministérielles des 15 juillet 1877 et 8 novembre 1879.

L'enseignement est donné dans quatre cours :

L'école de dessin élémentaire;

Le cours supérieur;

L'académie;

L'école de tapisserie.

Les jeunes gens âgés de douze ans au moins et pourvus d'un certificat d'instruction pri-

École de tapisserie. Fin de la 2e et dernière année. Modèle de M. P.-V. Galland (1887).

maire sont admis à l'école élémentaire jusqu'à concurrence de cinquante, qui est le nombre de places disponibles; les fils de tapissiers passent avant les autres. L'enseignement est donné le matin pendant deux heures, d'après les modèles plastiques. Les jeunes gens qui veulent faire leur carrière à la manufacture sont admis à concourir pour les places disponibles à l'école de tapisserie; les places sont de deux à trois par an, selon les besoins du recrutement des ateliers, qui se fait exclusivement dans l'école de tapisserie. Il y a quelques années, le nombre des concurrents était très restreint; maintenant il augmente à chaque concours; en 1887, il y a eu vingt inscrits pour quatre places.

Le cours supérieur a lieu tous les matins pendant deux heures; il comprend : la figure et l'ornement d'après la bosse; l'architecture et perspective; la plante, les fruits et les fleurs d'après la nature; la copie à l'aquarelle de fragments d'anciennes tapisseries (cette leçon a lieu dans le musée pendant l'été); le modèle vivant.

Les jeunes gens de la manufacture pourvus d'un diplôme de professeur de dessin et ceux qui ont donné des preuves de capacité, peuvent être dispensés des cours, les autres élèves les suivent jusqu'à l'âge de vingt ans révolus; les élèves du dehors y sont admis exceptionnellement.

L'académie a lieu pendant quatre mois d'hiver, de cinq à sept heures du soir; tous les élèves, apprentis et tapissiers âgés de quinze à vingt ans sont tenus de suivre les cours de l'académie, qui comprennent alternativement le modèle vivant et l'antique. Les tapissiers âgés de plus de vingt ans sont libres de suivre les leçons, ainsi que les élèves du dehors, qui sont reçus jusqu'à concurrence des places disponibles.

Tous les trimestres, les travaux des écoles sont examinés et classés par un jury composé de l'administrateur de la manufacture, du directeur des travaux d'art, des professeurs de dessin et de tapisserie, des chefs et des sous-chefs des ateliers de fabrication.

Ce jury propose également l'admission des jeunes gens à l'école de tapisserie; les candidats sont admis à cette école à titre d'essai; au bout d'une année, les travaux de dessin et de tapisserie sont jugés et les élèves sont rayés, ajournés ou admis comme élèves apprentis; ils reçoivent une indemnité de stage de 100 francs pour l'année écoulée et, à partir de la seconde année, un traitement de 600 francs; les cas de radiation et d'ajournement sont très rares.

Ainsi, tous les élèves et apprentis des Gobelins, jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de vingt ans, dessinent au moins deux heures par jour, et les plus avancés suivent en plus l'académie du soir, ce qui leur fait quatre heures de dessin par jour pendant l'hiver. L'enseignement poussé à un tel degré a eu des conséquences imprévues, favorables si l'on veut au point de vue général, mais certainement contraires à l'intérêt de la manufacture et au but de notre institution. Par suite de l'important développement donné dans toute la France aux écoles de dessin, la carrière de professeur a été très ouverte dans ces dernières années; nos élèves, attirés par le titre et par des appointements élevés, se sont présentés aux concours; vingt ont été brevetés et ont quitté la manufacture; la production en a souffert sérieusement, car on a dû remplacer les tapissiers et les apprentis déjà formés par des élèves, si bien qu'aujourd'hui le nombre des artistes tapissiers est inférieur à celui des apprentis et des élèves; cette situation anormale ne s'était jamais vue aux Gobelins, où l'on comptait jadis un apprenti pour huit ou dix maîtres. De plus, la manufacture a perdu tout le bénéfice de l'argent dépensé pour l'apprentissage technique. En ce moment, le mouvement de sortie s'arrête un peu, car, heureusement pour nous, il y a plus de professeurs de dessin brevetés que d'emplois vacants, mais l'effet moral subsiste, et bon nombre de nos apprentis se sont habitués à ne plus regarder la maison que comme un lieu d'attente où l'on reçoit une excellente éducation d'art en même temps que des appointements, tandis qu'ailleurs il faut payer les leçons.

L'école de tapisserie est dirigée par un ancien artiste tapissier qui est en même temps professeur de dessin; les enfants débutent par le maniement des outils, puis ils passent à une suite d'exercices progressifs : bandes unies, fonds hachés, ornements simples, ornements et inscriptions, coins et rinceaux, branches de verdure, fleurs, fruits, instruments de musique, draperies et combinaisons de ces divers éléments; ils commencent les carnations par des mains et des pieds détachés et finissent par des têtes : toute une série de modèles nouveaux et excellents a été composée par M. Galland. Nous en avons fait reproduire une partie pour accompagner notre texte.

Les résultats de cet enseignement sont tels, qu'après deux ans d'école les élèves sont en état de passer l'examen qui les fait entrer dans les ateliers de fabrication, où ils sont aussitôt mis sur une tapisserie en cours d'exécution : ils ont alors le titre d'apprentis avec des appointements qui vont de 900 à 1600 francs; à partir de ce chiffre, ils deviennent artistes tapissiers.

La question de l'apprentissage est à l'ordre du jour depuis quelques années, et je pense que le système suivi aux Gobelins peut être étudié avec fruit par ceux qui ont mission de s'occuper de cet important problème. Il a pour bases : l'enseignement du dessin précédant les manipulations techniques; l'apprenti payé; l'école d'apprentissage voisine des ateliers de fabrication; le musée à la portée immédiate des élèves.

Il est évident que le fabricant isolé ne peut atteindre cet idéal que très exceptionnellement; mais il semble que les associations professionnelles pourraient, avec le concours de l'État et des municipalités, adopter dans la mesure du possible une organisation consacrée par une expérience de plus de deux siècles.

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture
des Gobelins.

Cul-de-lampe composé par P.-V. Galland.

L'ART
DANS L'ARMURE ET DANS LES ARMES

(*Suite* [1].)

II

Comment il a régné.

XVIe siècle

La Renaissance arrive enfin avec le XVIe siècle, et, dès qu'elle paraît, elle trouve l'armure gothique juste à point et parfaitement construite pour recevoir l'empreinte que l'art va pouvoir lui donner. Car il est à remarquer que l'art va éclore exactement à l'époque de la plus grande perfection matérielle de l'armure, et que c'est celle-ci qui facilitera celui-là. Après six siècles d'une progression constante, l'armure se présente toute en acier poli, depuis la tête jusqu'aux pieds, ce qui fait qu'elle se prête on ne peut mieux à l'exécution des belles inventions dont va la parer la main de l'artiste.

Après tant de siècles de torpeur, l'art éclate dans tous les genres avec le Titien, Léonard de Vinci, Jean Goujon, Clément Marot, Rabelais; et il se porte immédiatement sur les armes et sur l'armure, qui jouent un si grand rôle à cette époque dans les relations sociales, puisqu'elles sont un élément de parure ou un instrument de gloire.

Les artistes les plus habiles gravent le métal, le cisellent et le damasquinent; entre leurs mains, les rudes armures de fer sont transformées en véritables chefs-d'œuvre d'orfèvrerie composés ou même exécutés par eux. Les forgeurs, en repoussant le fer au marteau d'après les modèles des maîtres, livrent des cuirasses, des boucliers et des casques, rehaussés d'ornements d'un goût si parfait, que ces pièces deviennent des objets d'art et de parade bien plus que des armes de combat.

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIIe année, p. 10 et 48.

On peut en dire à peu près autant pour les armes offensives. Les arbalètes, les haquebuses et les mousquets auront des crosses sculptées et incrustées de dessins d'or, d'argent, d'écaille ou de nacre, et leurs canons seront enrichis de gravures et de ciselures. Les poires à poudre, en ivoire massif, seront admirablement sculptées. Les hallebardes à fer flamboyant, les colichemardes et les flamberges, les épées et les rapières avec leurs belles gardes en corbeille, découpées à jour comme de la dentelle, vont être ornées des incrustations les plus fines et les plus ravissantes.

Les poignards, les stylets et les dagues, encore plus finement travaillés, seront même

Fig. 14. — Statue de B. Colleoni, à Venise (xve siècle).

Fig. 15. — Armure à bouillons. (Collection d'Ambras.)

enrichis de pierres fines; on les portera comme on porte des bijoux. Quel joyau précieux et rare que celui-ci, fait à la fois pour borner et pour donner la mort!

En consultant les mémoires du temps, on trouve des documents authentiques qui nous révèlent les modes de production et les procédés qu'employaient ces artistes pour l'exécution de leurs travaux d'art.

La gravure à l'eau-forte, inventée probablement par Wolgemuth, sinon par son élève Durer (1471-1528), vient suppléer la gravure à la pointe, qui servait pour les épées d'une manière toute primitive avant le xve siècle.

L'art des *marteleurs*, des *repousseurs* et des *ciseleurs* vient des peuples du Nord et de l'Europe centrale.

Le *damasquinage* vient de l'Orient. Pratiqué vers la fin du moyen âge, il ne fut introduit en France que sous le règne de Henri IV. M. Henri Lavoix, l'aimable savant qu'il est toujours si intéressant et si utile de consulter dans n'importe quelle question archéologique, nous donne sur cet art des explications tout à fait de circonstance dans son étude sur les Azzimmistes, et nous les reproduisons ici :

« Le damasquinage, écrit-il, se traitait chez les Orientaux de diverses manières : par « voie d'incrustation, qui consistait à « fixer un fil d'or ou d'argent dans « une rainure enlevée par le burin et « un peu plus large au fond qu'à « l'entrée. Ce fil introduit ainsi sor- « tait en relief ou s'arasait suivant la « volonté de l'artiste.

« Tantôt c'était une mince feuille « d'or ou d'argent appliquée sur le « fond d'acier ou de laiton et prise « entre deux lignes parallèles dont les « rebords légèrement rabattus lui fai- « saient une sorte d'encadrement. Ce « placage serti se trouve dans une « grande partie des ouvrages venus « de Damas.

« Tantôt l'ouvrier, armé d'une lime « en forme de molette d'éperon, con- « duisait rapidement son outil sur « l'objet qu'il avait à ornementer, et « le fil d'argent s'appliquait au mar- « teau sur toutes les parties du métal « préparées ainsi pour le gripper et « le retenir.

« Les ouvriers du Caire emploient « aujourd'hui encore ce procédé de « travail qui s'exécute avec une habi- « leté merveilleuse. Cette façon de « damasquinage appartient particu- « lièrement aux artistes de la Perse, « d'Al-Agem, et les Italiens, en imi- « tant ce procédé, avaient appliqué « cette expression « all agemia », « alla gemina » à ceux de leurs artistes « qui rappelaient la manière des ou- « vriers persans, des Agemi, comme « ils nommaient « lavori alla damas- « china », les ouvrages travaillés « suivant la fabrication usitée à « Damas. »

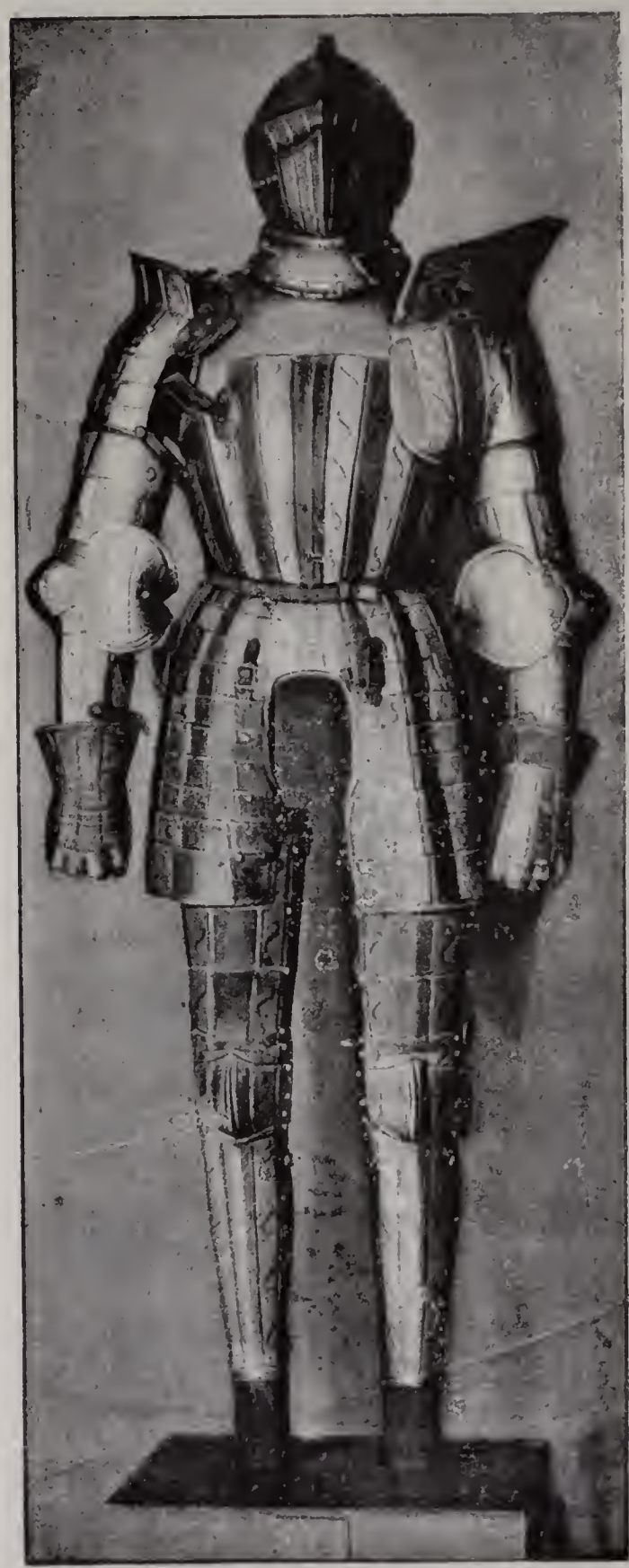


Fig. 16. — Armure du début du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

Le procédé que Benvenuto Cellini a décrit comme le sien ne se rapporte donc ni au travail « alla gemina » ni au travail à la « damaschina ». Benvenuto ne ménageait pas l'or et l'incrustait très profondément dans la poignée et la lame de ses poignards

C'est avec le burin que travaillait le célèbre artiste florentin, comme il nous l'apprend lui-même.

On confond très souvent les mots damasquiner, nieller et damasser. Le damasquinage s'applique à l'incrustation des filets d'or et d'argent dans le fer et dans l'acier. La niellure est l'incrustation d'ornements en émail noir dans les métaux précieux.

Quant au damas, qui est plutôt une application industrielle, c'est la fabrication de l'acier fondu dans laquelle on obtient des dessins moirés par l'emploi des acides qui mettent à découvert le carbure de fer cristallisé.

Artistes et Armuriers célèbres

Il faut placer en tête de tous l'illustre Benvenuto Cellini, qui a si largement contribué à l'éclat de l'art italien, au moment de son apogée, dans le siècle de Léon X, à côté de Michel-Ange, d'André del Sarto, de Raphaël et de Léonard de Vinci.

Les plus habiles orfèvres de la Renaissance travaillent d'après les dessins de Raphaël et de Jules Romain. Benvenuto s'était mis en apprentissage chez l'orfèvre Raffaello del Moro, à Rome. Il a écrit lui-même l'histoire de toute sa vie dans son précieux ouvrage qu'il appelle sa « Vita ».

Il y consacre une place importante à ses travaux d'art dans les armes.

Voici ce qu'il écrit sur le caractère des ouvrages d'incrus-

Fig. 17. — Armure de la 2e moitié du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

tation d'or auxquels il s'adonna d'abord à Rome dans les premières années du pontificat de Clément VII :

« En ce temps-là, il me tomba dans les mains de petits poignards turcs dont la lame, le manche et même la gaine étaient en fer. Sur ces poignards étaient intaillés à l'aide d'une pointe de fer et très finement incrustés d'or des feuillages à la turque. La vue de ces objets m'incita vivement à m'essayer, dans un art aussi différent du mien, quelle qu'en fût la difficulté, et, quand j'eus reconnu que j'y réussissais, j'exécutai plusieurs ouvrages de ce genre beaucoup plus beaux et plus durables que ceux des Turcs, et cela pour plusieurs raisons. D'ailleurs j'intaillais l'acier très profondément et en fouillant sur les bords, ce que ne pratiquaient pas les Turcs.

« Ensuite les feuillages turcs ne sont que des feuilles de colocasie avec quelques petites fleurs d'héliotrope, de sorte que, bien qu'ils ne manquent pas de grâce, ils ne peuvent plaire autant que les nôtres. A vrai dire, en Italie, il règne une grande diversité dans la manière de faire les feuillages. Les Lombards en composent de très beaux en reproduisant le lierre et la couleuvrée avec leurs heureux enroulements, si agréables à l'œil.

« Les Toscans et les Romains sont encore mieux inspirés dans leur choix lorsqu'ils imitent la feuille d'acanthe, dite branche ursine, dont les festons et les fleurs forment des dessins si variés, au milieu desquels ils placent des petits oiseaux et d'autres animaux. Et c'est là que l'artiste fait connaître son bon goût. Il peut s'inspirer en partie de ce que lui présente la nature elle-même dans certaines fleurs sauvages, comme celles qui s'appellent gueules de lion. »

Dans le nombre des armes que Benvenuto recommande dans sa « Vita », mentionnons un poignard incrusté d'or, une escopette, une dague et une masse de chevau-léger, qu'il remit lui-même au cardinal de Ferrare pendant son séjour en France.

Parmi les autres fameux ciseleurs et damasquineurs de ce siècle, M. Labarte cite Filippo Négroli, de Milan, qui sculptait sur le fer d'élégants bas-reliefs et se rendit célèbre par les belles armures de Charles-Quint et de François Ier.

M. Plon, dans ses recherches sur Benvenuto Cellini, parle d'un curieux manuscrit dédié par un armurier florentin du XVIIe siècle, Antonio Petrini, à S. A. S. Laurent de Médicis, où il parle en ces termes de *Guillaume Lemaître,* un Français établi à Florence :

« Pour travailler le fer en bas-relief, pour l'incruster et l'intailler, il y a surtout dans la galerie de S. A. S. un des plus illustres maîtres qui aient jamais été au monde ou qui soient pour y venir, maître Gugliemo, lequel était Français, et a fait une petite cassette longue de deux tiers de brasse environ, tout en fer travaillé en bas-relief, avec des figurines en fer, laquelle fut estimée un million d'or environ! Et celui qui la fit exécuter fut le Sérénissime Cosme second, de très heureuse mémoire, qui prenait un vif plaisir à voir travailler le fer en bas-relief et en intailles et qui de son temps fit faire beaucoup de travaux. Cet artiste était renommé dans toute l'Europe, où on l'appelait le grand maître de Florence, à cause de la célébrité de ses œuvres.

« De son temps, beaucoup d'autres florissaient dans cet art; pourtant il en était peu qui l'imitassent. Mais le plus fameux qui soit aujourd'hui est *Gaspro Moli*, lequel a fait des œuvres merveilleuses, surtout un bouclier et un casque qui se trouvent à présent dans l'Armeria de S. A. S., sur lesquels sont rapportés diverses figurines et des empreintes de médailles avec les douze signes célestes. Bien que ce travail, en argent doré et ciselé, soit rapporté, néanmoins il est estimé pour chose digne d'admiration. »

Quant aux armes à feu portatives, c'est encore l'armurerie italienne qui leur donne le plus grand éclat artistique. Plus tard, aux environs du XVIIe siècle, on trouvera sur des armes d'un travail remarquable des signatures comme celle de Ventura Cani, de Badile,

Fig. 18. — Armure de Henri II. (Musée d'artillerie de Paris.)

de Colombo et surtout celle de Lazarino, de la célèbre famille des arquebusiers italiens appelé Cominazzi.

En Allemagne, les armuriers réputés du XVIe siècle étaient Lorenz Plattner, Seussenhofer d'Inspruck, Kollman d'Augsbourg, lequel fournit à Philippe d'Espagne les belles armures que l'on connaît. Les armuriers de Munich et d'Augsbourg s'inspiraient des dessins composés par les peintres Schwarz, Van Achen, Jean Milich.

La plupart des armuriers italiens, espagnols, portugais et allemands gravaient ou incrustaient leurs initiales, marques ou monogrammes sur leurs armes [1], qu'ils revêtaient ainsi de leurs signatures.

Maintenant nous allons présenter les principaux types des différentes armures du XVIe siècle : nous les devons en grande partie au musée d'Artillerie de Paris, dont il nous a été donné, comme nous l'avons dit, de faire reproduire sur place quelques-unes des plus belles armures.

Au commencement du XVIe siècle apparaît l'armure allemande, dite maximilienne et milanaise, qui est d'une grande beauté de forme (voir précédemment fig. 8). Son caractère est d'être entièrement cannelée. La cuirasse est bombée, son plastron n'a pas de tabule; les épaulières très développées sont à passe-gardes. Les solerets sont à pieds d'ours ou sabots. L'armet, qui est le casque le plus perfectionné, a son mézail criblé de trous destinés à faciliter la vue et la respiration. Dans cette armure il imite la face humaine.

A partir de cette époque, le harnais se perfectionne tellement qu'il est lamé dans toutes ses parties, couvrant partout le corps, et ne laisse plus aucune prise à l'épée, ce qui n'exige plus l'emploi de la maille.

Le costume de guerre, imitant le vêtement civil, est composé de ces crevés et de ces taillés qu'on voit dans les tableaux et dans les gravures de ce temps. Aussi, sous François Ier, nous trouvons l'armure à bouillons en acier poli et taillé à facettes (fig. 15).

Cette armure, destinée à combattre à pied, a appartenu, dit-on, à Guillaume de Rogendorf, capitaine qui défendit Vienne contre les Turcs en 1529.

Le musée d'Artillerie de Paris possède une armure à bouillons tellement identique, qu'elle pourrait provenir du même atelier.

Cette armure, inscrite au catalogue du musée d'Artillerie sous le n° G 8, reproduit les crevés du costume civil.

La passe-garde offre à son revers une gravure or et noir représentant un griffon et un lion sur les deux côtés d'un masque antique. L'armet porte son plumail à sa gauche au lieu de l'avoir derrière la tête.

Une autre belle armure, toute couverte par l'ornementation d'un très riche dessin, appartenait à la collection de l'Empereur à Pierrefonds, avant d'être placée au musée d'Artillerie (fig. 17).

Elle est de la deuxième moitié du XVIe siècle, comme l'indiquent les solerets à bec-de-cane qui ont remplacé les solerets à sabots depuis 1560.

L'armure dite de Henri II est une des belles armures du musée d'Artillerie, où elle est revenue en sortant du musée des Souverains (fig. 18).

L'armet est d'une très riche exécution.

Les casques, à cette époque, portent quelquefois de curieuses devises, comme celle qui figure sur la crête d'un armet que l'on voit au musée d'Artillerie : « L'Amour ne peut ou rigueur veult. »

1. On trouve une collection très complète de ces monogrammes dans l'excellent ouvrage de M. Auguste Demmin, ce guide si utile pour les amateurs d'armes.

Fig. 19. — Armure italienne dont la composition est attribuée à Jules Romain (fin du XVIe siècle).

On trouve souvent sur les cuirasses, damasquinés d'argent, le chiffre, le nom ou les armoiries du chevalier, quelquefois même des sujets gravés, comme dans une armure de la collection d'Ambras, où la cuirasse représente un chevalier en prières devant un crucifix.

On voit quelle importante modification l'armure a subie vers la fin du règne de Henri II : la braconnière, les tassettes et les anciens cuissards sont remplacés par de grandes tassettes qui commencent aux hanches et continuent jusqu'aux genoux.

« Cette splendide armure italienne est de la deuxième moitié du XVIe siècle, comme l'indiquent ses grandes tassettes. La forme du plastron, son arête prononcée la placent sous le règne de Charles IX. Elle provient de l'ancienne galerie de Sedan.

« Le style du dessin et son admirable composition font attribuer cette remarquable pièce à Jules Romain. Elle aurait été exécutée d'après ses cartons.

« Les traditions de l'école de Raphaël se trouvent dans les figures de femmes assises au milieu du plastron, dans celles des enfants et des mascarons des grandes tassettes[1]. »

Au XVIe siècle, les chevaliers portent également l'armure à tonne ou à jupon, destinée à combattre à pied et aussi à cheval, à la condition d'être séparée par le milieu.

L'armure ci-dessous (fig. 20) en forme de jupe est attribuée à l'archiduc Ferdinand, comte de Tyrol. Les petits ornements gravés représentent des aigles.

L'armet, les grandes rondelles à plastron, les solerets à forme sabot ou pied d'ours en indiquent bien l'époque.

On voit une armure du même genre au musée d'Artillerie.

(*A suivre.*) MAURICE LIPPMANN.

1. Catalogue de M. Penguilly l'Haridon.

Fig. 20. — Armure à tonne ou jupon. (Collection d'Ambras.)

LES ARMURES (XVIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, EDITEUR, PARIS. PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

ARMURE DITE « AUX LIONS », DAMASQUINÉE D'OR

(TRAVAIL ITALIEN DU XVIe SIECLE)

Collection du Musée d'Artillerie de Paris.

Les Joyaux de la couronne. Carcan de milieu monté en 1750 par Dujardin.

LES DESTINÉES DES JOYAUX DE LA COURONNE

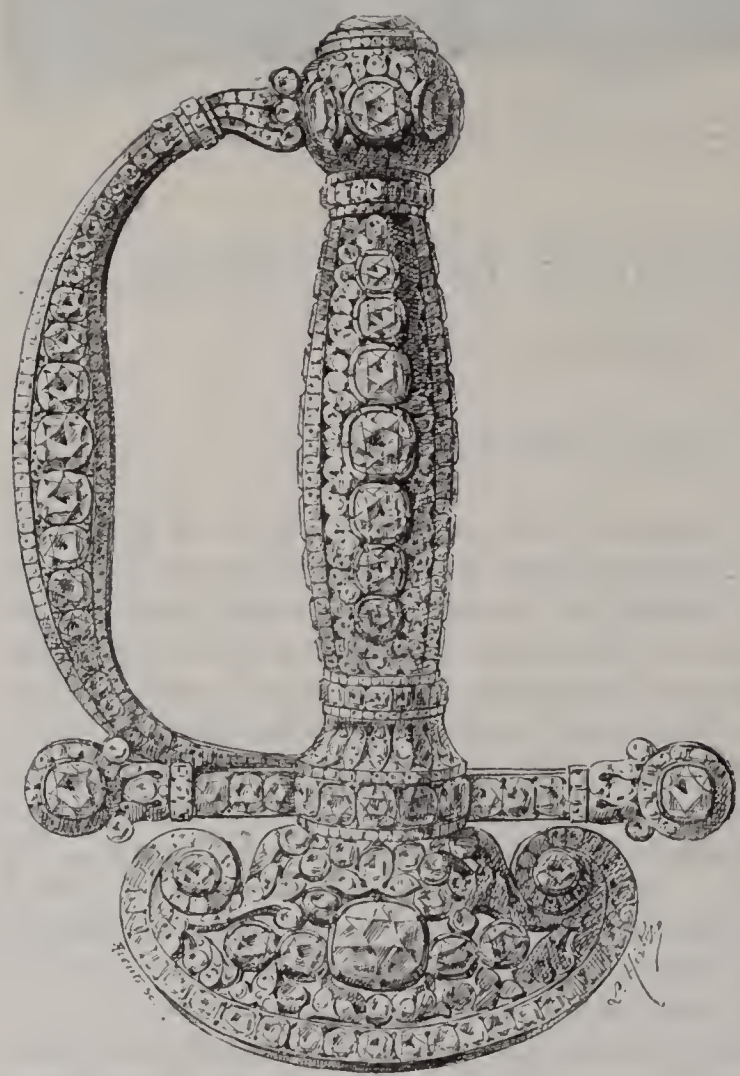
LA *COTE DE FRANCE* AU MUSÉE DU LOUVRE

C'est le sort des plus belles choses de n'avoir un historien pour les décrire que lorsqu'elles n'existent plus. Voilà précisément ce qui arrive pour les joyaux de la couronne. Tant que ces merveilleux diamants ont été réunis et gardés dans les trésors royaux, alors qu'ils jouaient dans les destinées de l'État un rôle considérable et dont on ignore généralement l'importance, au moment où le public avait la faculté de les admirer dans les expositions où on les faisait figurer, ces trésors ne purent être estimés et appréciés à leur valeur, faute d'un écrivain instruit et compétent pour nous en dire l'origine et les transformations, pour nous en détailler les beautés. Aujourd'hui que ces joyaux sont dispersés sous le marteau des commissaires-priseurs, maintenant que le gouvernement de la République a mis à l'encan et vendu la plupart de ces pierres historiques d'une inestimable valeur par les souvenirs qui s'y rattachent, voici qu'un historien arrive, muni de tous les renseignements imaginables, et tout prêt à nous dire avec une précision implacable ce que nous avons perdu en perdant ces parures sans rivales.

Cet historien, c'est M. Germain Bapst; avec son érudition alerte et infatigable, il a remué, fouillé, compulsé toutes les archives de France et de l'étranger; il a secoué la poussière de toutes les bibliothèques pour arriver à établir les annales de ces pierres fameuses. Il est parvenu à reconstituer leurs parchemins de noblesse, à retrouver leurs traces à travers les vicissitudes d'un passé souvent troublé, à suivre sans interruption leur histoire dans les multiples écrins où ils ont été successivement déposés, selon que les caprices royaux modifièrent leur forme. Il a ainsi pu mettre fin à bien des légendes depuis trop longtemps accréditées, et surtout apporter le contingent de révélations qui sont presque toutes piquantes et inattendues. Le résultat de ses découvertes, M. Germain Bapst a commencé à nous le faire connaître dans la conférence qu'il a faite le mois dernier à l'Exposition de l'Union Centrale des Arts décoratifs et dont on a lu le compte rendu dans ce recueil. Mais il se propose de le donner plus complet dans un livre qui va bientôt paraître à la librairie Hachette et dont il nous a été permis de lire en épreuves quelques chapitres. C'est d'après cette lecture rapide que je voudrais essayer de présenter au lecteur un aperçu des renseignements qu'il contient sur les plus importants joyaux qui faisaient jadis partie de la Couronne de France.

On fait remonter par erreur l'existence du Trésor de la couronne à l'année 1661, parce que c'est à cette époque que le cardinal Mazarin légua au roi Louis XIV ses pierreries. Or, en réalité, c'est en 1530 que le roi François Ier créa le *Trésor des joyaux de la Couronne*.

Le traité de Cambrai venait de réconcilier ce monarque avec Charles-Quint : comme gage d'amitié, l'empereur délivrait les fils de France et accordait au roi la main d'Éléonore d'Autriche, sa sœur. François Ier se rendit immédiatement à Bordeaux au-devant de la



Épée de Louis XVIII, montée en 1823 par Ehrard et Frédéric Bapst.

nouvelle reine, et ce fut dans cette ville que le 15 juin 1530 il fit la création susdite, donnant par ses lettres patentes à ses successeurs, c'est-à-dire à l'État, ses joyaux, et ordonnant que à *chacune mutacion d'iceulx joyaux leur appréciation, poix, painture, plomb, soient vérifiez en leur présence afin qu'ils baillent leurs lettres pattentes obligatoires de les garder à la couronne.*

Je n'ai point l'intention de rappeler ni de décrire ici les pièces de ce Trésor que tout le monde a pu voir, mais je parlerai des principales. A cette époque, le cadeau que François Ier faisait à l'État ne représentait qu'une valeur totale de 272 242 écus soleil, soit 3 675 267 fr. de notre monnaie aujourd'hui. Il se composait d'un grand collier et de six « bagues », comme on disait alors, c'est-à-dire de pendants de col et de broches qui provenaient d'Anne de Bretagne, laquelle les tenait de Marguerite de Foix. Au nombre de ces parures, il y avait un rubis de 206 carats, appelé la *Côte de Bretagne*, qui mérite une mention particulière, car elle est restée jusqu'à nos jours dans le domaine de la couronne, et aucun inventaire, aucune commission n'a signalé son existence et indiqué sa très curieuse histoire. C'est le seul bijou qui survive des joyaux de François Ier. On peut le voir au Louvre dans la galerie d'Apollon.

En 1530, la *Côte de Bretagne* était montée sur un pendant de cou. Elle affectait une forme bizarre; elle avait trois pointes et était percée en trois endroits; Marguerite de Foix l'avait eue dans son trésor, et sa fille, la duchesse Anne, en la cédant à Claude de France, lui avait donné le nom de son duché, désormais français. François Ier en avait hérité

Bouquet de corsage, monté par G. Bapst, en 1777.

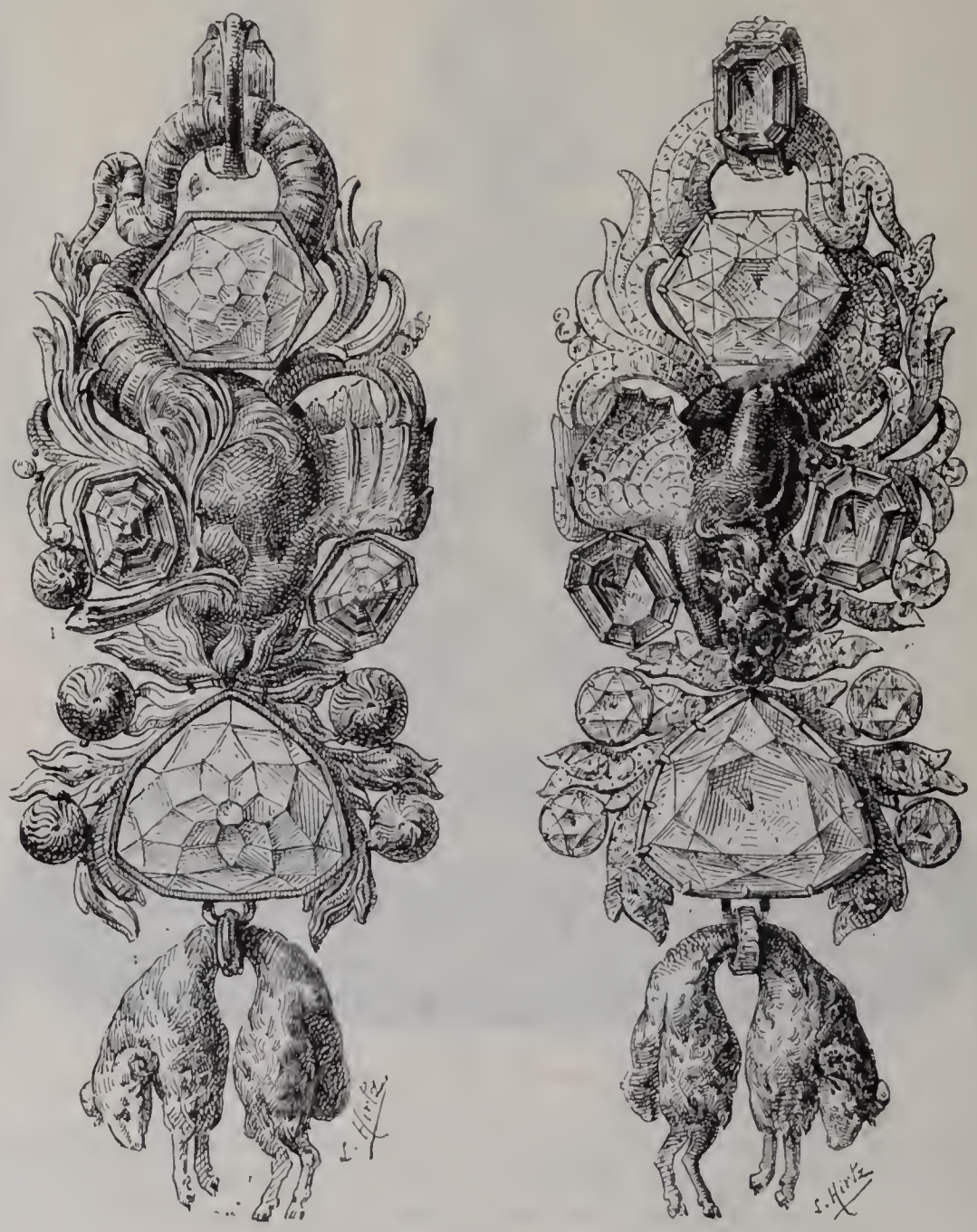
de Claude de France. Sa femme Éléonore d'Autriche et, plus tard, Catherine de Médicis portèrent ce joyau.

Lorsque Marie Stuart monta sur le trône, la mode de 1530 avait changé. La *Côte de Bretagne* fut transformée et fut adaptée à un collier formé d'un triangle de quinze perles. Deux autres rubis lui furent adjoints, également célèbres, et dont l'histoire se lie à la sienne, l'*A romain* et l'*Œuf de Naples*. Le nom d' « œuf » que portait ce dernier rubis lui venait

Couronne de Charles X, montée en 1824 par Ehrard et Frédéric Bapst.

de sa forme; on y avait ajouté « de Naples » à la suite de l'anecdote rapportée par Brantôme, à propos de la dot de Catherine de Médicis. Au moment du mariage de cette princesse avec Henri II, alors duc d'Orléans, lorsque l'ambassadeur de Clément VII versa entre les mains du trésorier du roi l'argent de la dot, ce dernier eut l'air de trouver que la somme était peu considérable. Le représentant du pape répondit malicieusement : « Mais il y a aussi trois perles d'inestimable valeur, *Gênes*, *Milan* et *Naples*. » C'était une gasconnade, les trois villes n'appartenaient pas au pape et ne furent pas livrées au roi de France. Mais, en souvenir de ce mot, deux pierres de la Couronne s'appelèrent, l'une *Table de Gênes*, l'autre *Pointe de Milan*, et la troisième, qui faisait alors partie du cabinet du roi, reçut le nom d'*Œuf de Naples*.

L'odyssée qu'ont subie ces pierres est assez mouvementée, et se confond avec l'histoire de la diplomatie et de nos finances, car elles sortirent plus d'une fois de leur écrin de la Couronne pour aller à l'étranger servir de caution des emprunts faits par nos rois en des moments difficiles. Elles furent portées en Italie, en 1569, par ordre de Catherine de Médicis, qui emprunta sur celles-ci 100 000 écus à son cousin Cosme de Médicis. Rentrées en France, elles furent engagées de nouveau par Henri III, qui emprunta de l'argent pour chasser les



(Côté face). (Côté revers).

La *Côte de Bretagne* et le *Diamant bleu*, montés en 1749 par Jacquemin dans l'ordre de la Toison d'or.

reîtres allemands, dont les hordes déshonoraient notre territoire. Ces sortes d'opérations se faisaient constamment. N'est-ce pas le beau diamant connu sous le nom de la *Grande Table*, estimé 65 000 écus, que Catherine de Médicis fut sur le point de donner à l'Angleterre pour conserver Calais ? Le marché, près d'être consacré, fut terminé à meilleur compte encore, puisque Calais nous resta à prix beaucoup moindre. Jusqu'au règne de Louis XIV

les diamants furent employés de cette manière, et rendirent, on peut le reconnaître, de très grands services. A ce moment, le Trésor s'était singulièrement enrichi. Le cardinal Mazarin y avait fait entrer le *Sancy*, acheté, avec le *Miroir du Portugal*, provenant de Nicolas Harlay de Sancy, lieutenant général des mines; Louis XIV y ajouta le *Grand Diamant bleu*, le *Diamant de la Maison de Guise*, dont on a aujourd'hui perdu la trace. Plus tard, en 1717, fut acquis le *Régent*, que Claude Roudé plaça au centre du bandeau de la célèbre couronne qu'il exécuta pour le sacre de Louis XV, couronne dont on voit actuellement le fac-similé à la galerie d'Apollon. Le Régent reparut au pommeau de l'épée que Napoléon Ier portait le jour de son sacre.

Il serait à peu près impossible de dire toutes les transformations par lesquelles, selon

L'*Œuf de Naples*, monté dans une plaque de l'ordre du Saint-Esprit, par Jacquemin, en 1754.

la mode et les caprices royaux, les principales pierres de la Couronne ont passé. En 1749, la *Côte de Bretagne* fut remise à Jacquemin, joaillier de la Couronne, avec l'ordre de la monter dans la décoration de la Toison d'or. Ce fut un chef-d'œuvre de joaillerie. Jacquemin chargea Gay, le graveur sur pierres dures, employé souvent par Mme de Pompadour, de tailler la *Côte de Bretagne* en forme de dragon et de faire disparaître les trois trous qui la déparaient. L'ordre fut exécuté; mais, de 206 carats, le poids du rubis tomba à 105 carats. La taille réussit, et le rubis passa dès lors pour un des plus beaux monuments de la glyptique. A la *Côte de Bretagne* fut adjoint, pour accompagner cet ordre de la Toison d'or, le *Grand Diamant bleu*, de 112 carats. Le rubis formait le corps et la tête d'un dragon dont la queue, composée de petits diamants, s'enroulait autour d'un brillant hexagonal et venait s'attacher par ses replis à la bélière où passait le cordon de l'ordre. Les ailes du dragon, faites en joaillerie, étaient ornées de diamants. Le dragon était entouré de palmes en diamant; de sa gueule sortaient des flammes d'or rehaussées de topazes, et la Toison pendait au-dessus. Au milieu des flammes d'or et des topazes brillait le Diamant bleu, dont l'éclat d'acier resplendissait par toutes ses facettes.

Les deux autres rubis, l'*Œuf de Naples* et l'*A romain*, compagnons ordinaires de la *Côte de Bretagne*, eurent une destinée presque identique. Huit ans après la transformation du premier rubis, le 4 mai 1757, ils furent à leur tour remis à Jacquemin pour

servir de centre à une plaque de l'ordre du Saint-Esprit. Jacquemin fit tailler l'*Œuf de Naples* en forme de colombe, et scia en plusieurs morceaux l'*A romain*. Les morceaux, lapidés et gravés en manière de flammes, furent sertis autour de la colombe pour servir de fond au centre de la plaque. L'entourage et les fleurs de lis étaient en diamants, dont plusieurs étaient peints et montés sur paillons de différentes couleurs suivant le goût du temps. En 1792, lorsque les joyaux de la Couronne furent réunis au Garde-Meuble, les décorations royales étaient encore intactes et se trouvaient placées dans une boîte sur une commode dans une salle du Garde-Meuble. Lors du fameux vol de septembre, elles furent, en raison de leur place, les premières enlevées.

La *Côte de Bretagne*, montée par Dujardin, en 1560.

La Toison d'or fut prise par un nommé Cadet Guillot, qui l'emporta à Londres, où il la cassa. Le diamant bleu fut vendu, puis coupé en deux morceaux d'une inégale grandeur. Cette mutilation était évidemment destinée à empêcher la reconnaissance de la pierre et à parer à une réclamation postérieure. La fraction la plus considérable est encore aujourd'hui à Londres, dans la collection laissée par feu Mme Hope; l'autre, plus petite, a figuré dans la vente du duc de Brunswick.

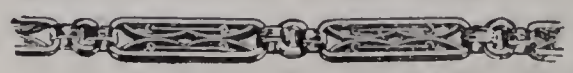
Quant à la *Côte de Bretagne* devenue dragon-rubis, Cadet Guillot la garda longtemps et la confia en 1796 à un émigré nommé Lancry, qui la porta à Hambourg, peut-être pour la vendre, mais plus probablement encore avec l'intention de la restituer au gouvernement français moyennant récompense.

Les pourparlers entamés entre le représentant de la République française à Hambourg et Lancry n'aboutirent pas, et nous ne saurions dire quand ni comment la *Côte de Bretagne* rentra dans le Trésor. Mais ce qui demeure certain, c'est qu'elle est aujourd'hui dans le Trésor, et que son histoire est encore ignorée de ceux qui, dernièrement, ont été chargés de l'étudier, à ce point qu'elle fut d'abord désignée pour être reléguée au Muséum du Jardin des plantes.

Malgré cette décision, la *Côte de Bretagne* va maintenant reposer au Louvre, à la galerie d'Apollon, dans ce mausolée des reliques de l'histoire de France, où chaque objet est le souvenir d'une gloire nationale.

Tel est, d'après M. Germain Bapst, le résumé de l'histoire de ces pierres illustres. Ce récit succinct ne peut donner qu'une vague idée de l'intérêt du livre que va publier notre érudit collaborateur. Du moins il permettra au lecteur d'avoir un aperçu de la valeur des documents qu'il contiendra.

VICTOR CHAMPIER.



Vue de la grande nef du palais de l'Industrie (neuvième exposition de l'Union Centrale).

NEUVIÈME EXPOSITION

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

La neuvième Exposition des Arts décoratifs en est à sa dernière période, et, bien que quinze jours encore nous séparent de la date de sa fermeture, les résultats obtenus permettent d'assurer qu'elle sera l'une des meilleures et des plus productives de toutes celles entreprises par l'Union Centrale.

On avait craint, au début, la lassitude du public pour ces exhibitions par trop fréquentes; mais le public, toujours reconnaissant de ce que l'on fait pour lui et du goût que l'on met à lui présenter les choses, a tenu compte à l'Union Centrale de ses efforts et l'a dédommagée de ses peines.

Et le fait est qu'aucune autre Exposition n'aura présenté le charme et l'attrait de celle-ci. Ce que l'on a coutume d'appeler le *Tout Paris* s'y est immédiatement senti chez lui, bien à l'aise dans un milieu approprié à ses habitudes de confort et d'élégance, et le gros public lui-même, peu accoutumé à trouver une apparence de si bon ton dans une simple Exposition, fût-elle d'Art décoratif, a paru en foule dans l'encadrement merveilleux de la grande nef du palais, disposée par la circonstance, avec une tout autre allure que celle qu'on lui avait vue aux fêtes par trop foraines qui avaient précédemment rempli ce palais de leurs boniments et de leurs réclames.

En somme, bon et légitime succès dont l'Union Centrale a le droit de s'applaudir et qui va lui permettre d'enrichir les collections de son Musée d'une quantité d'objets que nous verrions avec peine retourner à leurs

possesseurs sans qu'il en restât chez nous aucune trace.

∴

C'est le 30 novembre que l'exposition doit prendre fin, et l'Administration a tout fait pour que, jusqu'au dernier jour, le visiteur fût sûr d'y rencontrer les mêmes attractions qui l'ont séduit jusqu'à ce jour.

Pour parer aux intempéries de cette époque, généralement peu clémente, de l'année, d'énormes calorifères ont été établis en pleine nef, répandant dans l'oasis de ce palais d'hiver une chaleur de serre dont les palmiers des jardins ressentent déjà les bienfaisants effets; les conférences se succèdent : après M. Dieulafoy, M. Bouchot; après M. Bouchot, MM. Courajod, Bénéditt, etc. De plus l'électricité fonctionne tous les jours de 4 à 6 heures, versant ses flots de lumière sur les visiteurs que l'orchestre de M. Danbé inonde de son côté et inondera jusqu'à la fin du mois de ses flots d'harmonie.

∴

Les opérations du Jury sont à peu près terminées. Les deux sections de ce Jury, chargées de juger les produits exposés, l'une au point de vue du mérite de l'exécution, l'autre au point de vue du mérite de l'invention, de la forme et du décor, ont déposé leurs propositions sur le bureau du Conseil de l'Union Centrale, et celui-ci vient de convoquer d'urgence le Jury supérieur afin d'arrêter la liste des médailles d'or et de vermeil auxquelles cette Exposition pourra donner lieu.

Cette liste, qui sera probablement dressée au moment où paraîtront ces lignes, sera immédiatement communiquée aux intéressés et proclamée en séance solennelle de distribution des récompenses, dont la date paraît devoir être fixée au 30 novembre, dernier jour de l'Exposition.

∴

Nous avons précédemment rendu compte des épreuves préliminaires des concours du grand prix de voyage et de la bourse d'étude de l'Union Centrale. Le sujet de ces concours, on se le rappelle, était pour les jeunes gens : *Un coffret de mariage destiné à recevoir les bijoux de l'épouse ;* pour les jeunes filles : *Un berceau d'apparat.*

Voici les noms des lauréats de ces concours :

Concours du grand prix de voyage
(Hommes).

1er *Prix* : M. Maglin, de l'École d'application des Beaux-Arts à l'industrie, Paris.

2e *Prix* : M. Octobre, de l'École nationale des Arts décoratifs, Paris.

3e *Prix* : M. Borgey, sculpteur à Grenoble.

Mentions à MM. Housset, peintre, rue Chabrol, Paris; Noirot, peintre, rue de la Folie-Méricourt, Paris; Rapilly, de l'École nationale des arts décoratifs, Paris; Quesnioux, de l'École nationale des Arts décoratifs, Paris; Mauvène, dessinateur à Marseille; Ronsin, de l'École des Beaux-Arts de Rennes; Vincent, de l'École des Beaux-Arts de Montpellier.

Concours de la bourse d'étude
(Femmes).

1er *Prix* (ex œquo) : Mlle Marthe Abvan, de l'École de Mme Thoret, Paris; Mme Leroux-Villeneuve, de l'École nationale de dessin pour les jeunes filles, Paris.

2e *Prix* : Mlle Emma de Laharpe, de l'École nationale de dessin pour les jeunes filles, Paris.

Point de 3e *prix*.

1re *Mention* : Mlle Anna Martin, de l'Ecole nationale de dessin pour les jeunes filles.

2e *Mention* : Mlle Pauline Carpers, de l'École de Mmes Hautier et Keller, de Paris.

Ces concours d'élèves ont donné de si bons résultats et ont révélé chez ceux qui y ont pris part de telles qualités d'exécution et de composition, que l'Union Centrale n'a pas hésité à s'adresser cette année à ces mêmes élèves pour la composition du Diplôme destiné aux récompenses de sa neuvième Exposition.

La lettre suivante du président de l'Union Centrale établit les conditions de ce nouveau concours :

Paris, le 20 octobre 1878.

M.

L'Union centrale des arts décoratifs a l'habitude, à chacune de ses Expositions, d'offrir à ceux de

ses exposants et à ceux des lauréats de ses concours récompensés par ses jurys, un diplôme destiné à attester la nature de la récompense obtenue et auquel notre Société tient, chaque fois, à honneur d'attacher une valeur artistique.

L'exécution de ce diplôme a jusqu'alors été soumise au concours de nos artistes.

S'en référant aux qualités d'invention ainsi qu'à l'habileté d'exécution qu'ont révélées les élèves et anciens élèves des Écoles à l'occasion des récents concours institués par l'administration des Beaux-Arts et notre Société pour le grand prix de voyage et la bourse d'étude de l'Union centrale, et désirant, en témoignage des efforts accomplis et des résultats obtenus, fournir à ces élèves une nouvelle occasion de faire une œuvre utile en même temps qu'une œuvre artistique, notre Conseil a décidé :

D'ouvrir entre tous les concurrents (hommes et femmes) qui ont obtenu des prix ou des mentions dans les diverses épreuves des derniers concours du grand prix de voyage et de la bourse d'étude de l'Union centrale, un nouveau concours pour le *Modèle du diplôme des récompenses de sa 9me Exposition des Arts décoratifs.*

Les conditions du concours pour l'exécution du diplôme des récompenses de la 9me Exposition des Arts décoratifs sont les suivantes :

« Le concours comportera 2 degrés d'épreuves.

« La composition devra avoir 0m,45 cent. sur son « plus grand côté : le centre sera laissé en blanc pour « permettre d'ajouter à la main les inscriptions que « l'Union centrale se réserve d'y faire apposer.

« Le procédé d'exécution pour la première épreuve « du concours est laissé au choix du concurrent.

« A la suite de la 1re épreuve, le Jury pourra faire « choix de trois projets dont les auteurs seront appe- « lés à concourir pour l'exécution définitive.

« Le concurrent classé premier dans cette deuxième « épreuve recevra une somme de . . . . 800 francs.

« Le second recevra. . . . . 200 francs.

« Le troisième recevra. . . . . 100 francs.

« La composition devant être reproduite par une « impression photographique à l'encre grasse, les mo- « dèles de la seconde épreuve devront être exécutés « par les concurrents en tenant compte des exigences « des procédés de reproduction.

« Les compositions pour la 1re épreuve devront être « déposées au Palais de l'Industrie, porte 4, le « 10 novembre à 5 heures du soir, terme de rigueur.

« Les compositions seront signées. Elles devront « porter les noms, prénoms, âge, profession et domi- « cile de chaque concurrent.

« Le jugement aura lieu le samedi 12 novembre.

« Aussitôt que le Jury aura terminé son travail et « prononcé son jugement, il proclamera les noms des « lauréats, et la décision du Jury sera immédiate- « ment communiquée aux intéressés. »

La date du rendu du concours de la 2me épreuve est fixée au 15 décembre à 5 heures du soir, dernier délai.

Les trois modèles primés resteront la propriété de l'Union centrale.

Cette dernière se réserve d'apporter dans l'exécution des deux projets classés le premier, dans chaque épreuve du concours, les modifications qui lui paraîtront nécessaires pour la réussite du type définitif.

Au nom du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

ANTONIN PROUST.

*
* *

Si l'Union centrale n'a eu qu'à se féliciter des résultats obtenus dans les concours d'écoles, la même satisfaction lui a été malheureusement refusée en ce qui concerne les concours institués par elle entre les artistes français à l'occasion de son Exposition.

Dans aucune des sections de ces concours le jury n'a été d'avis d'attribuer de 1er prix. Dans la section d'architecture seule, le 2e et le 3e prix ont pu être décernés.

A quoi faut-il attribuer la faiblesse de ces concours, mais et surtout le peu d'écho qu'a rencontré l'appel fait, à leur sujet, aux artistes, par l'Union centrale, en dépit des fortes primes attachées à chacun d'eux?

Serait-ce à leur nouveauté et à la surprise que leur imprévu a pu causer parmi les intéressés? au vague de leur programme, vague prémédité cependant, pour mieux réserver la liberté de l'artiste? aux exigences d'exécution que la Société avait émises pour les morceaux de détail, alors que l'importance du prix à obtenir lui paraissait pourtant suffisante pour l'autoriser à demander que la composition présentée fût autre chose qu'une simple ébauche ou une esquisse ?

Toutes graves questions qui préoccupent à juste titre l'Union centrale. Aussi s'est-elle empressée de demander sur la matière l'avis des artistes éminents qui avaient accepté de servir de juges à ces concours. Elle recueille toutes les opinions, et nul doute que l'on ne trouve bientôt une solution pratique, susceptible d'amener nos artistes à s'intéresser plus activement à une œuvre qu'ils devraient être des premiers à seconder.

*
* *

A propos de ces concours, un de nos collè-

gues de la presse parisienne, dont la bonne foi a été certainement surprise, a émis certains doutes sur la régularité des jugements rendus, ou tout au moins sur le droit que se serait, à tort, arrogé l'Union centrale de ne pas décerner les prix qu'elle avait promis et de remplacer ces prix par de simples indemnités.

Afin de bien préciser les faits et les responsabilités, nous ne pouvons mieux faire que de relater *in extenso* la réponse adressée à ce journal par le secrétaire général de l'Union centrale. Cette réponse, en même temps qu'elle nous paraît laver la Société de tout soupçon de ce genre, nous semble établir péremptoirement que si quelqu'un est coupable dans la non-attribution des récompenses de ces concours, ce n'est ni le jury, ni la Société.

A Monsieur le directeur du journal PARIS.

Monsieur le Directeur,

Dans le n° du 16 octobre de votre journal, sous la rubrique : *A travers Paris*, vous rendez compte du résultat des concours institués par l'Union centrale entre les artistes français, et entre les élèves et anciens élèves des écoles de Paris et des départements à l'occasion de sa 9e Exposition, et pour l'un et pour l'autre de ces concours vous exprimez le regret, d'une part que l'Union centrale se soit bornée à attribuer de simples indemnités au lieu des prix annoncés et que, d'autre part, une *lauréate* des précédents concours de la « bourse d'étude » de l'Union centrale ait été de nouveau admise aux concours de cette année.

Permettez-moi de vous faire observer, monsieur le Directeur, que si de simples indemnités ont été accordées dans ces concours d'artistes se rapportant plus spécialement à la peinture et à la sculpture, c'est sur le vote exprès du jury.

Ce jury était composé, pour la peinture, de MM. Barrias, Bernard, Cazin, Galland, comte de Ganay, Lenepveu, Louvrier de Lajolais, Paul Mantz, Roll, Puvis de Chavannes, Sédille; pour la sculpture, de MM. Aubé, Barbedienne, H. Bouilhet, Fanière, Chaplain, Roty, Eug. Guillaume, Falize, Mercié, Mathurin-Moreau, Rodin, et je pense qu'il suffit d'énoncer ces noms d'artistes éminents pour affirmer en même temps que leur verdict a été prononcé avec toute la compétence et l'impartialité désirables.

Pour le concours d'architecture seul, et bien qu'il n'y eût que trois concurrents en présence, le jury, composé de MM. de Baudot, Bœswilwade, Boileau, Loch, Crépinet, Dutert, Ch. Garnier, L. Magne, Pascal, Selmersheim, Thomas et Trélat, a décidé que s'il n'y avait pas lieu d'attribuer le premier prix, le deuxième et le troisième pouvaient être décernés, et, à la demande du jury, l'Union centrale s'est empressée d'augmenter de 1000 francs la valeur de chacun d'eux.

Quant aux concours d'écoles, constitués cette année sur des bases entièrement nouvelles, puisque l'administration des Beaux-Arts en avait elle-même pris l'initiative et dirigé l'organisation entre les élèves et anciens élèves des écoles de Paris et des départements, une seule condition avait été imposée pour pouvoir y prendre part, celle de n'avoir pas vingt-six ans accomplis.

En droit, est-il logique qu'une récompense obtenue à un précédent concours vous mette à jamais hors concours, et vous condamne par cela même à l'immobilité?

Poser la question me semble devoir la résoudre.

En fait et dans l'espèce qui nous occupe, l'admission de l'élève en question a-t-elle présenté un inconvénient quelconque, puisque, quoique primée à un concours antérieur, elle n'a obtenu cette fois le 1er qu'*ex æquo* avec une concurrente nouvelle venue?

J'ose espérer, monsieur le Directeur, qu'il suffira de ces explications pour vous convaincre que l'Union centrale a cette fois, comme toujours, accompli sa tâche avec la plus grande loyauté et le plus parfait désintéressement, et qu'elle n'a qu'un regret, celui de n'avoir pas été mise à même de décerner toutes les récompenses qu'elle avait promises.

Veuillez agréer, etc.

Le secrétaire général.

E. DESSESQUELLE.

Ajoutons que, même pour le prix *ex æquo* attribué pour la bourse d'étude des jeunes filles dans les concours d'écoles, ce prix, qui logiquement aurait dû être partagé entre les deux *lauréates*, a été versé en entier à chacune d'elles, qui a ainsi reçu 1000 francs au lieu de 500.

Nous publierons dans notre prochain numéro le compte rendu des conférences faites à l'exposition par MM. Courajod, Dieulafoy, Bouchot, etc.

Nous donnerons également quelques extraits des articles consacrés à l'exposition par la *Gazette des Beaux-Arts* (numéro du 1er novembre) et par la *Revue illustrée*. Mais nous ne voulons pas attendre plus longtemps pour remercier les directeurs de ces importantes revues, et notamment celui de la *Revue illustrée*, qui a bien voulu nous prêter le cliché que nous avons reproduit en tête de cette chronique.

BIBLIOGRAPHIE

DICTIONNAIRE DE L'AMEUBLEMENT ET DE LA DÉCORATION
DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS

Par M. Henry Havard

(Maison Quantin, t. Ier, accompagné de 110 planches hors texte et en couleur, et de plus de 600 gravures dans le texte.)

Ce n'est pas souvent que nous signalons dans notre *Revue* les publications artistiques qui paraissent. Le nombre en est si grand et la place dont nous disposons est si mesurée, que, bien malgré nous, il nous a fallu adopter ce parti pris du silence. Mais si la règle parfois doit fléchir, c'est en faveur d'un ouvrage tel que celui dont M. Henry Havard donne aujourd'hui le premier volume : *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, un des plus considérables, à coup sûr, qui aient vu le jour depuis longtemps, un des plus consciencieux que nous connaissions, un de ceux qui sont appelés à rendre les plus réels, les plus constants services au public toujours croissant des artistes, des amateurs et des dessinateurs de l'industrie.

On sait le succès obtenu jusqu'ici par ceux des ouvrages de M. Henry Havard qui concernent l'art décoratif. Son *Histoire de la faïence de Delft*, l'*Art à travers les mœurs*, l'*Art dans la maison*, etc., sont dans toutes les mains et témoignent d'un savoir, d'une activité d'esprit, d'une logique dans la méthode, d'une précision dans l'érudition, absolument remarquables. Le *Dictionnaire d'ameublement et de décoration* laisse pourtant loin derrière lui tous ces livres de valeur par l'abondance des documents qu'il contient, par la richesse des matériaux qu'il met en œuvre, qu'il groupe et présente aux travailleurs, enfin par la sûreté des connaissances et du goût dont l'auteur multiplie les preuves.

Ils sont nombreux les travaux parus en ces dernières années sur les infinies spécialités du mobilier et de l'art décoratif, sur la céramique et l'orfèvrerie, sur les tissus et le bois, sur tous ces petits riens charmants et précieux qui jouèrent un rôle si important dans la vie de nos pères et dont l'histoire nous aide à reconstituer l'existence familière des sociétés disparues. Pour les meubles seulement, n'avons-nous pas les ouvrages de MM. de Champeaux et Bonnaffé? Le *Dictionnaire* de M. Henry Havard les résume tous, les complète, comble d'importantes lacunes, met de la netteté et de la clarté là où il n'y avait avant lui que confusion et obscurité, fournit sur chaque chose, sur chaque objet, sur chaque ustensile de l'immense ensemble qui constitue ce qu'on appelle le mobilier, une masse énorme de renseignements. La forme que l'écrivain a adoptée, celle du dictionnaire, si commode pour les recherches rapides, est hérissée d'écueils, car elle ne permet pas à un auteur d'esquiver les difficultés, de passer outre sur ce qu'il ne sait pas. Il *faut* qu'il sache, il le faut absolument. L'ordre alphabétique est là, implacable, qui marque la place du mot. On doit la remplir, sous peine de faire banqueroute à son pro-

gramme et de mettre en évidence, par une lacune qui frappe tous les yeux, son ignorance. C'est donc du courage que choisir ce redoutable système de répertoire qui pèse jusqu'à la fin sur la tête d'un auteur comme une épée de Damoclès et prête si franchement, si bravement le flanc à la critique, même quand la critique est bête, puérile et naïve. M. Henry Havard n'a pourtant pas hésité à l'employer, et il faut lui en savoir gré : il a en cela moins songé à lui-même et à son orgueil d'érudit, mis ainsi constamment sur la sellette, qu'au public auquel il prétend rendre service. Il en sera récompensé par le succès, un succès mérité, durable, celui qui s'attache aux œuvres vraiment fortes, j'allais dire glorieuses : l'expression n'est pas déplacée.

Il existait un *Dictionnaire du mobilier*, œuvre parfaite du genre, et devenue classique : celui de Viollet-le-Duc. Il y en aura deux maintenant, car le *Dictionnaire de l'ameublement* de M. Havard lui servira d'indispensable et digne corollaire. Le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc s'arrête au xve siècle et comprend 300 mots. Celui de M. Henry Havard va du xiiie siècle jusqu'à nos jours et comprendra 6000 mots. Viollet-le-Duc écrivait dans un temps où les documents sur la vie intime de nos ancêtres étaient rares, difficiles à trouver. M. Henry Havard a mis à contribution toutes les découvertes de ses devanciers et y a ajouté le contingent de recherches personnelles véritablement colossales dans les *Mémoires*, dans les archives publiques, dans les inventaires de notaires. Certains articles de ce premier volume qui vient de paraître, tels qu'*appartement*, *billard*, *chaises*, *chambres*, *automates*, *cabinet*, *alcôve*, etc., etc., sont remplis d'aperçus ingénieux, de révélations mêmes, d'une lecture aussi instructive qu'attachante, avec des anecdotes puisées dans les auteurs célèbres, écrits enfin dans une forme qui n'a nullement la sécheresse d'un *Dictionnaire*, mais qui est toujours élégante, spirituelle et vive.

Le *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* comprendra 4 volumes in-4°. Chaque volume contiendra, au minimum, 512 pages à deux colonnes, illustrées de nombreuses gravures dans le texte et hors texte, ce qui fera, en tout, un ouvrage de 2000 pages avec 2500 illustrations. Les planches sont toutes exécutées sous sa direction par des artistes émérites, MM. Edouard Garnier, Krentzberger, Libanis, etc. Nous en reproduisons une, grâce à l'obligeance de l'éditeur, qui représente une *Chaise à porteurs*. M. Henry Havard a terminé à peu près complètement le texte des trois derniers volumes, qui paraîtront de dix mois en dix mois; de cette sorte, le lecteur n'aura à redouter ni interruption ni retard dans l'apparition de l'ouvrage, « quel que soit le sort qui nous est personnellement réservé », dit l'auteur dans sa préface. Nous espérons bien que ce « sort » lui permettra de nous donner pendant de longues années des ouvrages qui, comme le *Dictionnaire de l'ameublement*, font honneur à notre pays, à notre corporation de critiques d'art et sont appelés à rendre d'incalculables services à l'art et à l'industrie.

V. Ch.

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier.

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS

Maison Quantin, imp.-éd.

CHAISE A PORTEURS DU XVIIIe SIÈCLE

(MUSÉE DE CLUNY)

LE MOULAGE

PRINCIPALES APPLICATIONS — COLLECTIONS DE MODÈLES REPRODUITS PAR LE PLATRE

Conférence faite par M. Louis Courajod

A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

I

Messieurs,

On peut appliquer à l'histoire du moulage l'expression aujourd'hui consacrée et dire de lui que ses origines se perdent dans la nuit des temps. Fils de l'argile modelée par la main divine, sorti du limon de la terre, suivant la *Genèse*, il semble que l'homme soit né fatalement sculpteur.

Mais, rassurez-vous, je passerai tout de suite au déluge.

Le jour où un être humain a su modeler une forme en relief ou en bosse, à l'aide de la terre humide, il a su également la modeler en creux pour en obtenir la reproduction au moyen d'une matière plastique quelconque, terre crue ou terre cuite, plâtre, chaux ou métal fondu.

Dans les temps préhistoriques ou dès les hautes époques qui avoisinent les débuts de l'histoire on savait déjà mouler. Les haches de bronze, toutes les armes primitives en bronze s'obtenaient à l'aide du procédé du moulage. Nous possédons dans nos musées, non seulement ces armes elles-mêmes, mais encore les moules à bon creux qui ont servi à les exécuter.

L'antiquité classique a pratiqué le moulage sur une immense échelle. Presque tous ces charmants objets sortis des nécropoles de la Grèce, de l'Asie Mineure et de la Grande Grèce, objets dont nous raffolons aujourd'hui, toutes ces terres cuites sont la plupart du temps les produits de l'industrie du moulage. Un des conférenciers de l'Union Centrale, mon collègue M. Pottier, a dû vous le dire beaucoup mieux que je ne le saurais faire et avec une compétence toute spéciale qui me manque. Je vous rappellerai seulement, pour confirmer le fait avancé par moi, que nos musées, à côté des figurines de ronde bosse, exposent également quelques-uns de moules dont ces figurines ont été tirées.

Chez les Romains, les effigies des morts étaient prises sur le cadavre à l'aide du moulage ou de l'estampage et, pour les familles patriciennes, la cire coulée dans le creux de ces estampages conservait la physionomie des ancêtres disparus. Ces effigies étaient portées à la cérémonie des funérailles et conservées ensuite orgueilleusement dans l'atrium des maisons sénatoriales. C'est un fait connu des enfants eux-mêmes, car, depuis le bon Rollin, les enfants sont plus au courant de l'histoire romaine que de notre histoire nationale.

Le moulage reçut encore des anciens certaines applications beaucoup plus générales. L'architecture en tira un grand parti pour la décoration, à bon marché, de tous les pleins de la construction. Vous connaissez, tous, les stucs découverts dans les ruines antiques. Toutes ces constructions de briques étaient enveloppées à l'intérieur d'un revêtement de plâtre ou de ciment dans lequel l'ornementation était fournie la plupart du temps par un ingénieux emploi du moulage. Les récentes fouilles opérées sur les bords du Tibre, près de la Fanesine, nous ont permis de contempler de splendides monuments de cette nature. Je les ai vus à Rome, dans la via Longara à l'Orto botanico, dans le *musée Tibérin*. Mais passons rapidement.

Le moulage, opération presque inséparable de toute œuvre de sculpture, n'a jamais cessé d'être pratiqué depuis qu'il a été découvert. C'est à tort que les artistes du xve siècle italien, que les contemporains de la Renaissance classique ont prétendu, dans leur vaniteux dédain des œuvres antérieures, l'avoir réinventé et le tenir médiatement des Grecs et des Romains. La vérité est que le moulage n'avait jamais cessé d'être enseigné dans les écoles les plus spiritualistes et les plus ignorantes en apparence de la forme plastique, pendant tout le moyen âge.

Ecoutons ce que nous apprend Cennino-Cennini, un des derniers élèves de l'École de Giotto et de Giovanni Pisano, qui a résumé en un traité les enseignements de cette école dans l'état où se trouvaient ces enseignements à la fin du xive siècle. Cennino-Cennini était né de 1350 à 1360; et c'est à la fin de sa vie, à l'âge de près de quatre-vingts ans, qu'il écrivit son traité, daté de 1437. Nous verrons là nettement quelle fut, en matière de moulage, la doctrine universellement pratiquée par le moyen âge, car nous prouverons tout à l'heure que cette doctrine ne fut pas exclusivement professée par l'Italie. Mais écoutons tout d'abord Cennino-Cennini, en empruntant la traduction de M. Victor Mottez [1] :

Chapitre CLXIII. — Comment il est utile de mouler sur nature.

Il me semble que j'en ai assez dit sur toutes les manières de colorer. Je veux toucher un autre sujet qui est très utile (et ajoute grand honneur au dessin), utile pour copier et faire des ressemblances de choses naturelles. Cette science se nomme mouler.

Chapitre CLXIV. — Comment on moule sur nature un visage d'homme ou de femme.

Veux-tu avoir une face d'homme, de femme ou de quelque condition que ce soit? Suis cette méthode : Procure-toi un jeune homme, une femme ou un vieillard, bien que la barbe et les cheveux ne réussissent pas; fais plutôt que la barbe soit rasée. Prends de l'huile de rose ou de senteur: avec un pinceau doux enduis de cette huile le visage; mets sur la tête un béret ou un capuchon, prends une bande large d'une palme et longue d'une épaule à l'autre en passant par-dessus le sommet du bonnet, couds l'ourlet sur le bonnet d'une oreille à l'autre; mets dans chaque oreille, c'est-à-dire dans le trou, un peu de ouate, et, après avoir tendu l'ourlet de ladite bande, couds-le au commencement du collet et une moitié vers le commencement du collet et une moitié vers le milieu de l'épaule, et retourne la bande vers les boutons de devant. Fais la même opération sur l'autre épaule, afin que le bout rejoigne la tête où la bande commence; ceci fait, renverse l'homme ou la femme sur un tapis placé sur un coffre ou sur une table; aie un cercle de fer large d'un doigt ou deux avec des dents au-dessus en forme de scie : ce cercle doit entourer la face de l'homme et être plus long de deux ou trois doigts. Fais-le tenir en l'air par un assistant, sans qu'il touche la face du patient.

1. *Traité de peinture de Cennino-Cennini*, mis en lumière pour la première fois par le chevalier Tambroni, traduit par Victor Mottez. Paris, 1858, in-8°.

Reprends ta bande et tire-la tout autour en fixant l'ourlet qui n'est pas cousu sur les dents du fer, pour que la bande reste attachée entre le fer et la chair, que le cercle soit en dehors, et que tout autour il y ait deux doigts entre la bande et le visage, ou un peu moins selon ce que tu veux que dépasse la pâte à mouler. Ici, je t'en avise, est le moment de la jeter.

Chapitre CLXV. — Comment on procure la respiration à la personne dont on moule la figure.

Il te faut faire travailler à un orfèvre deux tubes de cuivre ou d'argent, qui sont ronds et plus ouverts par le haut que par le bas, comme est une trompette, et chacun à peu près de la longueur d'une palme, de la grosseur d'un doigt et travaillé le plus légèrement possible. Par le bout d'en bas, ils doivent avoir la forme de l'ouverture du nez, et plus petits seulement, assez pour entrer juste à boucher dans la narine sans que le nez ait à s'ouvrir en rien. Fais qu'il y ait des morceaux forés de petits trous dans le milieu au-dessus liés ensemble du pied où puisse entrer l'espace de chair qui sépare une narine de l'autre.

Chapitre CLXVI. — Comment on jette sur l'homme le plâtre pour faire l'empreinte, comment on l'enlève, la conserve et la coule en métal.

Ceci fait, l'homme ou la femme doivent se renverser, placer ces petits tubes dans les narines et les tenir, lui ou elle-même, avec la main. On prépare du plâtre de Bologne ou de Volterre fait et cuit fraîchement, bien tamisé. Aie près de toi de l'eau tiède dans un bassin, et, prestement, mets sur l'eau de ton plâtre. Sois prompt, il prend vite. Fais le plâtre courant, ni trop, ni trop peu; aie un verre, prends de ce plâtre, coule le remplissant tout autour du visage; quand tu as également rempli, réserve les yeux pour ne les couvrir qu'après tout le visage. Fais tenir la bouche et les yeux fermés (sans effort, cela ne vaudrait rien), mais comme s'il dormait. Quand tu as tout recouvert à la hauteur d'un doigt au-dessus du nez, laisse reposer un peu tant que le plâtre soit pris.

Rappelle-toi que si celui que tu moules était en grande position, comme seigneur, roi, pape ou empereur, tu pétrirais ton plâtre avec de l'eau de rose tiède; pour d'autres personnes, l'eau de fontaine, de pluie ou de fleuve, si elle est tiède, est suffisante. Ce que tu viens de faire, une fois pris et sec, enlève gentiment avec un grattoir, une pointe de couteau ou de ciseaux tout autour de la bande que tu as cousue. Enlève les tubes du nez avec précaution; fais redresser le patient sur son séant ou debout, soutenant des deux mains le plâtre qu'il a sur la figure, forme ou masque dont il essayera doucement de retirer son visage. Reprends-la et conserve-la avec soin.

Cette opération terminée, aie une bandelette à emmaillotter les enfants, et tourne-la tout autour de cette forme afin que la bandelette dépasse de deux doigts les bords de la forme. Aie un gros pinceau d'écureuil, et avec telle huile que tu voudras enduis le vide de la forme avec grand soin, afin qu'il ne t'arrive, par malheur, aucun accident; puis, de la manière susdite prépare ton plâtre; si tu voulais y mêler de la poussière de brique écrasée, il n'en vaudra que beaucoup mieux. Avec ton verre ou une écuelle prends de ce plâtre, tiens-le au-dessus de ladite forme, que tu placeras sur une planche, afin que, quand tu verseras le plâtre dedans, tu puisses avec l'autre main battre sur la planche doucement pour que le plâtre ait occasion de pencher également partout, comme fait la cire dans un cachet, et qu'il n'y ait ni soufflures ni parties galeuses; la forme remplie, laisse-la reposer un demi-jour ou un jour pour le plus.

Aie un petit marteau : avec délicatesse va tâtant et rompant l'écorce du dehors, c'est-à-dire le premier moule, ayant soin de ne pas casser le nez ou autre chose. Si tu voulais trouver ce moule plus facile à rompre, avant de le remplir, prends une petite scie et scie dans plusieurs endroits les épaisseurs du dehors, que la scie n'entre pas dedans, cela gâterait tout : il t'arriverait que, quand le moule serait plein, avec de petits coups de marteau, tu le briserais facilement. De cette manière tu auras l'effigie, la physionomie ou l'empreinte de tout grand personnage; et sache qu'avec un moule tel que le premier, tu peux faire jeter une empreinte de métal de cuivre, de bronze, d'or, d'argent, de plomb et de tout autre métal que tu voudras choisir. Procure-toi cependant des maîtres suffisamment habiles dans l'art de fondre.

Chapitre CLXVII. — Qui démontre comment on peut mouler le nu entier d'homme, de femme ou d'animal et le jeter en métal.

Sache que la méthode que je viens de décrire peut se suivre d'une façon plus magistrale, car on peut mouler et faire l'empreinte d'un homme entier, comme les belles figures nues qu'on voyait anciennement.

De la même façon que tu as rempli ta face, tu peux jeter de tel métal que tu veux ladite forme ou empreinte; mais je te conseille la cire. Ma raison est que, si la pâte vient à se rompre, elle n'occasionne pas de dégâts à la figure, qu'on peut l'enlever à toute heure et raccommoder là où il y a des défauts. Tu peux ensuite y ajouter la tête, et jeter ensemble la personne tout entière ou membre par membre.

Particulièrement pour essayer tu peux ne faire qu'un bras, une main, un pied, une jambe, un oiseau, une bête et des animaux de toutes conditions, comme poissons ou autres. Mais il faut qu'ils soient morts, car ils n'auraient ni le sens ni la fermeté de se tenir tranquilles et immobiles.

Chapitre CLXVIII. — Comment on peut se mouler soi-même et ensuite couler dans le moule un métal.

Tu peux encore te mouler toi-même de cette manière. Prépare une quantité de pâte ou de cire bien remuée et propre, pétrie comme serait un onguent bien malléable; étends-la sur une table bien large, comme une table à manger; fais-la dresser par terre; fais étendre dessus de cette pâte ou cire la hauteur d'un demi-bras; jette-toi dessus par le côté que tu veux avoir, soit le devant, soit le derrière, soit le côté, et si la pâte ou cire te reçoit bien, fais t'en tirer le plus nettement possible, c'est-à-dire tout droit, qu'on ne pousse ni à droite ni à gauche. Laisse ensuite sécher cette empreinte; quand elle est sèche, fais-la couler en plomb, et, de la même manière, fais l'autre partie de ta personne; c'est-à-dire celle opposée à ce que tu as fait. Ensuite réunis-les ensemble et coule le tout en plomb, ou, si tu veux, en tout autre métal.

Chapitre CLXIX. — Manière de couler des figurines en plomb et comment on les multiplie avec le plâtre.

Si tu voulais mouler des figurines pour les couler en plomb ou en autre métal, enduis d'huile des figurines, et fais le moule en cire, tu les couleras en tel métal que tu voudras. Sur des tableaux, il te faut quelquefois des reliefs, comme des têtes d'homme, de lion ou d'autres animaux ou des petites figurines. Laisse sécher l'empreinte que tu as faite en cire, puis enduis-la bien d'huile à manger ou à brûler. Aie du plâtre fin ou gros broyé avec de la colle un peu forte, jette de ce plâtre chaud sur ladite empreinte; laisse-le refroidir. Quand il est froid, avec la pointe du couteau disjoins un peu le plâtre de l'empreinte, puis, par l'ouverture, souffle fort et reçois dans ta main la petite figure de plâtre : elle sera faite. Tu peux par ce moyen en faire beaucoup. Conserve-les, et sache qu'il vaut mieux les faire l'hiver que l'été.

Niez donc maintenant que le moyen âge ait connu et pratiqué le moulage! et le plus difficile de tous les moulages, celui de la nature vivante! Nous avons précisément, vous le voyez, un traité très complet du moulage rédigé par un artiste de l'école gothique à une époque où l'on a prétendu que ce procédé était non seulement dédaigné, mais encore inconnu.

Cependant, pour établir l'existence de la pratique du moulage au moyen âge, nous n'aurions pas eu besoin du témoignage de Cennino-Cennini. L'histoire de notre pays et les monuments intelligemment interrogés nous ont déjà répondu sur cette question et auraient suffi à nous renseigner.

En France, depuis l'avènement au trône des premiers Valois, c'était une des prescriptions de l'étiquette royale que de *mouler*, après leur mort, le visage et les mains des rois. La première opération à laquelle nous puissions remonter à l'aide de textes précis, est celle qui eut lieu lors des obsèques de Philippe VI dit Philippe de Valois. A cette date, nous sommes seulement en 1350. Mais nous nous trouvons déjà en pleine ère moderne, en pleine Renaissance. Car j'ai démontré, à mon cours du Louvre, que le premier mouvement de la vraie Renaissance était déjà commencé à cette époque; et, puisque je parle en ce moment du moulage, je suis heureux de constater que l'emploi de plus en plus fréquent de ce procédé n'a pas été étranger à la grande rénovation de notre art occidental.

En effet il nous suffit de regarder les sculptures du milieu et de la seconde moitié du XIVe siècle, par exemple celles d'André Beauneveu à Saint-Denis, exécutées en 1364, pour pouvoir affirmer qu'à ce moment le moulage d'après nature était pratiqué. On comprend tout de suite que le moulage sur nature a communiqué à l'artiste le sentiment et comme le secret de la vie. (A ce moment un moulage de la tête de Charles V sculptée par Beauneveu circule parmi les auditeurs.)

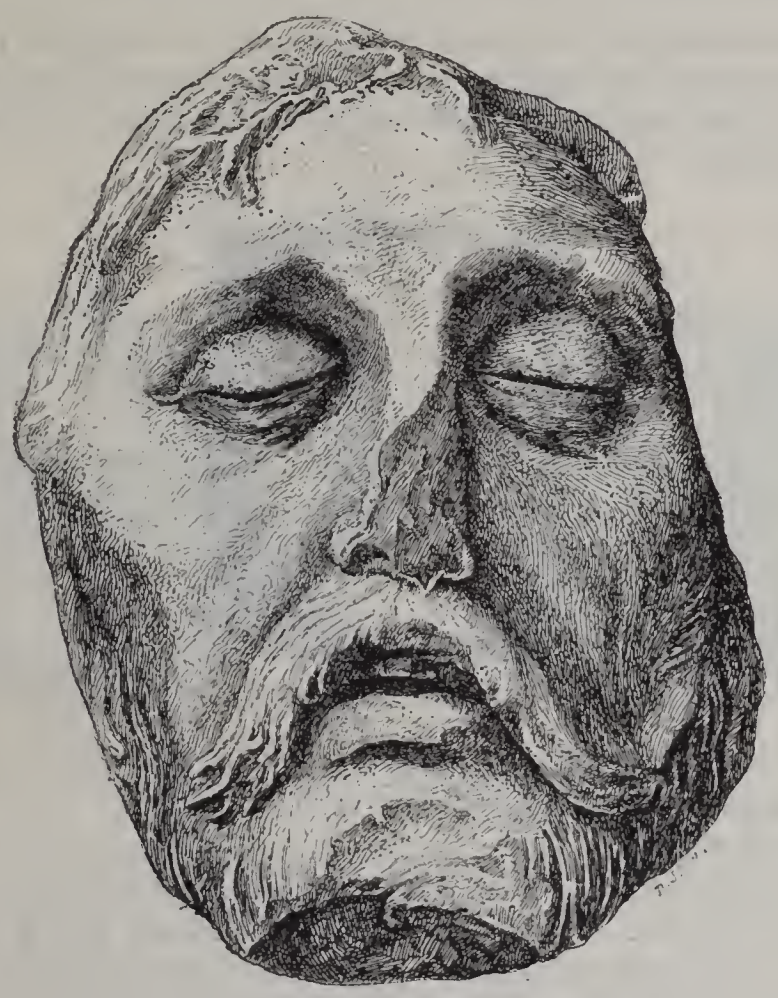
Le procédé du moulage fut employé pour conserver les traits des successeurs de Philippe VI. Cependant la tête de Charles V que je viens de soumettre à votre examen a été sculptée en 1364, du vivant du roi. Lors des obsèques de Charles VI en 1422 l'étiquette royale reçut sa pleine exécution, et un texte récemment publié nous montre le rôle qu'y joue le moulage. Voici ce texte :

« A maistre François d'Orléans, peintre et valet de chambre dudit feu seigneur pour plu-

sieurs ouvrages de son dit mestre par lui faictz pour le faict des obsèques et funérailles [1] d'iceluy feu seigneur. »

Suit la description de l'image et *représentation* du roi Charles VI :

« Et par-dessus son dit pourpoint estoit vestu en estat royal et le chief et visage d'iceluy *moslé* et *faict* sur son propre visage et après le vif, le plus proprement que on a peu, et ledit chief garni de poil au plus près de la chevelure que portoit ledit seigneur, et aussy



Visage de Henri II au moment de sa mort
Moulé et sculpté en terre d'après nature en 1559 (Musée du Louvre).

les mains moslées et faictes après le vif et vestues de gans blancs brodez; et les pieds d'icelle représentation moslez pareillement. »

C'étaient les premiers peintres en titre d'office qui avaient pour mission de présider à ces funèbres apprêts.

Depuis, il n'y a plus d'interruptions, jusqu'à la fin de XVIe siècle, dans l'application des prescriptions de l'étiquette. Le visage de tous les rois fut conservé par une empreinte fidèle due au moulage. Ces effigies étaient emmagasinées à l'abbaye de Saint-Denis et la plupart des artistes s'en servaient pour exécuter les sculptures du tombeau des Rois.

J'ai été assez heureux pour retrouver à Saint-Denis [2] une de ces effigies. C'est le portrait de Henri II, tel qu'il fut tiré au Palais des Tournelles, sur le lit de mort du souverain, par François Clouet. Je l'ai publié en 1882 et l'ai fait entrer au Musée du Louvre. Voici

1. Charles VI mourut à Paris à l'hôtel St-Pol le 2 octobre 1422. Les obsèques eurent lieu à Paris et à St-Denis les 9, 10 et 11 novembre 1422.
2. *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, séance du 1er février 1882.

le récit des opérations pratiquées par le premier peintre de Henri II, qui s'était acquitté du même devoir auprès de François Ier :

« Et premièrement, à François Clouet, peintre et valet de chambre dudit seigneur, à sçavoir vingt solz en plâtre, huile et pinceaux pour mouler le visage et effigie d'iceluy deffunct roy ; douze livres dix solz pour vingt-cinq livres de cire blanche employée pour ladicte effigie ; quarante-huict solz pour six livres de céruse pour mettre avec ladicte cire blanche. »

Les comptes des obsèques de François Ier sont encore plus explicites ; ils mentionnent, notamment, « la terre à potier pour faire ledict modelle, un sac de plâtre pour faire le creux dudit modelle, quinze livres de cire pour moulier ladite effigie, le poil dont a été fait la barbe de ladite effigie ».

Masque moulé sur le visage de Jeanne de France, à Bourges.

De son côté, la cathédrale de Bourges conserve encore un moulage en carton de la tête de Jeanne de France, première femme de Louis XII.

Inutile d'accumuler d'autres preuves. De 1350 à 1610 nous pourrions démontrer à l'aide du récit des obsèques royales que le moulage fut constamment en honneur chez nous [1].

Et pourtant ce hâbleur de Vasari, qui, tout en le citant, n'avait pas lu Cennino-Cennini, Vasari voudrait nous faire croire que le moulage d'après nature n'a été inventé que plus de cent ans après, dans la seconde moitié du xve siècle, par Andrea del Verrocchio.

Sans doute les artistes de la seconde moitié du xve siècle, en Italie, abusèrent de l'emploi du moulage, et l'art finit par s'en trouver mal. Mais, s'ils demandèrent beaucoup au moulage, s'ils exploitèrent beaucoup ses multiples procédés, ils ne l'avaient pas le moins du monde inventé. Ils le tenaient tout simplement de leurs prédécesseurs immédiats, tout comme les Français. Voici ce que raconte Vasari :

« Andrea fut un des premiers qui mirent en usage l'art de mouler en plâtre, c'est-à-dire avec cette pierre tendre que l'on tire des carrières de Volterre, de Sienne, et de divers endroits de l'Italie. Cette pierre, cuite au feu, et ensuite délayée dans l'eau tiède, acquiert une souplesse qui permet de l'étendre sur les corps les plus raboteux, dont elle prend l'empreinte en se durcissant, de telle manière qu'elle peut servir de moule pour répéter mille fois la même image. Andrea moulait ainsi des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras et des torses, afin de les copier tout à son aise. Bientôt après, on vint à

1. Voyez notre étude intitulée : *Quelques monuments de la sculpture funéraire des* xve *et* xvie *siècles*. Paris, 1882, in-8°.

mouler à peu de frais les visages des personnes mortes ; aussi voit-on, dans chaque maison de Florence, au-dessus des cheminées, des portes, des fenêtres et des corniches, une foule de ses portraits auxquels il ne manque que la parole pour être vivants. A l'aide de cet utile procédé, qui s'est conservé jusqu'à nos jours, nous sont parvenus les portraits fidèles de la plupart des personnages qui remplissent les tableaux du palais du duc Cosme. C'est ainsi que l'on arrive à obtenir des images d'une rare perfection, non seulement à Florence, mais dans tous les lieux où l'on avait coutume de déposer de grossiers *ex-voto* en argent ou en cire [1]. »

Ces têtes moulées dont parle Vasari et qui se voyaient au xve siècle, à Florence, au-dessus des portes et des cheminées, je puis vous les faire connaître. J'en ai recueilli une à Florence. La voici : cette tête de femme avait pour pendant une tête d'homme qui est aujourd'hui au musée de Kensington.

Il n'est pas étonnant de rencontrer, dans l'histoire du moulage, l'intervention du maître

Buste d'une femme morte
Moulé et sculpté en terre d'après nature. Florence, 2e moitié du xve siècle (Collection de l'auteur).

Buste d'un homme mort
Moulé et sculpté en terre d'après nature. Florence, 2e moitié du xve siècle (Musée de Kensington).

de Léonard de Vinci, du futur *disciple de la Nature :* c'est le nom que Léonard se donnait. Le moulage a fourni autant au maître qu'à l'élève le moyen d'interroger et de pénétrer les secrets de la nature et de la vie.

Nous savons par Vasari (Le Vite. Ed. Sansoni, t. IV, p. 19) que le moulage répandit, au xve siècle, la connaissance d'un certain nombre de sculptures en terre de Léonard de Vinci. C'étaient des têtes de femmes qui riaient, c'est-à-dire qui souriaient de ce divin sourire errant encore sur les lèvres de la Joconde. C'étaient aussi des têtes d'enfants qui trahissaient, dit le biographe d'Arezzo, par leur beauté, la main du maître. « Alcune teste de femine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, parimente teste di putti che parevano usciti di mano d'un maestro. » Faisons donc bien attention à certains moulages en plâtre peint qui courent par le monde. C'est peut-être parmi eux qu'on découvrira un jour une œuvre sculptée de Léonard de Vinci.

A défaut d'une tête de Léonard — car je n'ai pas encore pu faire mouler un buste d'apôtre conservé au musée de Faenza, buste qui est dans d'étroits rapports avec le maître — je vous présente le moulage d'un stuc exquis possédé par lord Elcho. Je n'hésite pas à déclarer que cette sculpture est supérieure à la célèbre tête de cire de Lille et qu'elle rappelle, par la coiffure, les peintures et la manière de Piero de la Francesca. On a eu tort de ne pas faire attention jusqu'à présent à quelques-uns de ces stucs.

Le fameux modèle de la statue équestre de Francesco Sforza exécuté en petit par Léonard

1. Vasari, traduction Leclanché, tome III.

fut moulé en plâtre. Ce modèle fut apporté en France par Rustici, appelé pour sculpter la statue équestre de François Ier. C'est à Paris que Leone Leoni vint le chercher pour en orner plus tard son palais de la via de'Omenoni à Milan.

A l'affirmation par trop légère de Vasari, qui, prise à la lettre, tendrait à faire regarder Verrocchio comme l'inventeur du moulage, j'aurais pu me borner à opposer le témoignage de son compatriote Lorenzo Ghiberti. « Dans la ville de Cologne, en Allemagne, dit Ghiberti, existait un sculpteur très habile. Il fut de grand talent et attaché au service du duc d'Anjou, pour qui il fit beaucoup d'œuvres, entre autres un retable en or massif d'un beau travail. Ses ouvrages, par leur fini, rappelaient ceux des anciens sculpteurs grecs. Il excellait dans les têtes et toutes les parties nues des corps. Il ne manquait à ses statues que d'être trop ramassées dans leurs proportions. En somme, il connaissait son métier et fut un artiste distingué. *J'ai vu un très grand nombre de plâtres* moulés sur ses statues. »

J'expliquerai ailleurs, ce qui serait trop long ici, quel fut le duc d'Anjou, à quelle école appartenait vraisemblablement l'artiste dont parle Ghiberti, et à quelle époque précise il travaillait. Mais je retiens seulement ce fait : Les œuvres de ce sculpteur, probablement bourguignon ou de l'école de Claux Sluter, avaient été *moulées* en Italie dans le premier quart du xve siècle, et ces moulages avaient été vus et admirés par Ghiberti.

Pendant la période classique de la Renaissance les documents abondent sur le moulage. J'en signalerai seulement quelques-uns :

Moulage de la tête de Filippo Brunelleschi, levé après sa mort, conservé à l'Opera del Duomo, à Florence. Surmoulé par Lelli. N° 219 de son catalogue. On le voit dans un grand nombre de musées de plâtres à l'étranger. L'Union centrale vient d'en acquérir une épreuve.

Moulages exécutés sur des têtes de malades et après leur mort et appliqués sur la corniche de l'hôpital général de Milan. La construction de l'hôpital remonte au milieu du xve siècle, et est due à Filarete.

Je citerai encore une œuvre de Rossellino dans laquelle le moulage est intervenu. A propos du tombeau du cardinal de Portugal, Vespasiano (*Vite di uomini illustri*) s'exprime ainsi : « La mano fu formata d'alla sua propria, il viso in alcuna parte assai lo somigla perche dopo la sua vita fu formato [1]. »

Ne dois-je pas rappeler l'existence du célèbre bas-relief des *hommes nus combattants* exécuté par Antonio del Pollajuolo? Vasari dit que, de son temps, des moulages en plâtre de ce bas-relief circulaient à Florence dans les ateliers des artistes.

Je ne terminerai pas ce chapitre sans indiquer qu'un grand nombre d'animaux furent moulés et coulés en bronze par des fondeurs véritablement tourmentés de la monomanie du moulage [2].

(*La fin prochainement.*)

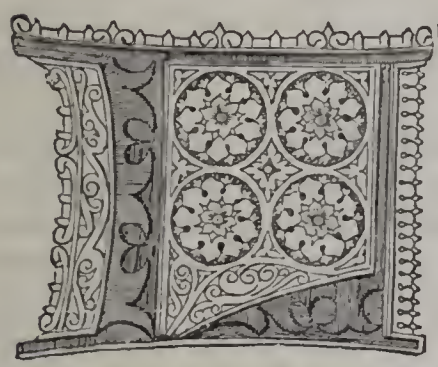
Louis Courajod,
Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

1. « La main fut montée d'après la main du cardinal. Le visage lui ressemble beaucoup, parce qu'il a été moulé au moment de sa mort. »

2. Voyez ce que j'ai dit de cette manie du moulage dans mon étude sur *l'Imitation et la Contrefaçon des objets d'art antiques au* xve *et au* xvie *siècle*. Paris. 1887. in-8°.

LES VITRAUX DE MONTMORENCY[1]

I



Le vitrail n'a jamais été, depuis son origine au XIIe siècle jusqu'à sa décadence à la fin du XVIe siècle, que la décoration d'une surface translucide. Contrairement aux autres applications décoratives de l'art, comme la peinture murale, la tapisserie ou la mosaïque, qui impressionnent l'œil par réflexion de la lumière, le vitrail tire son effet de sa transparence même, et l'œil est impressionné directement par les rayons lumineux qui traversent la surface colorée.

Ce simple énoncé me permettra de définir clairement les lois de la décoration translucide.

Quelques-unes de ces lois sont communes à toutes les compositions décoratives. Ainsi toute décoration doit être appropriée à la place qu'elle occupe dans l'œuvre d'architecture : si elle s'applique à la surface d'un support, elle doit en respecter la forme et en accuser la fonction. D'ailleurs les dimensions des figures ou des ornements employés dans la décoration sont nécessairement subordonnées aux proportions générales du monument.

C'est par cela même que l'œuvre décorative se distingue absolument du tableau destiné à donner seul, dans un cadre, l'apparence, complète jusqu'à l'illusion, d'une scène ou d'un paysage. Aussi la perspective, indispensable au tableau, doit-elle être écartée de la décoration, parce que, modifiant les grandeurs et les colorations suivant la distance des objets, elle décomposerait la surface à décorer en une succession de plans différents.

Le vitrail, qui doit satisfaire à ces lois générales de la décoration des surfaces, est soumis encore à des lois particulières qui résultent de sa transparence.

Le rayonnement de la lumière au travers de la surface vitrée produirait une indécision dans les contours, si des lignes opaques, suffisamment larges, ne séparaient point les verres diversement colorés. Or cette nécessité de la décoration répond à une nécessité de la construction, l'assemblage des fragments de verre entre eux. Ainsi la mise en plomb s'impose à l'artiste comme une loi fondamentale de la décoration translucide.

1. L'étude qu'on va lire est le fragment d'une brochure que va publier prochainement M. Lucien Magne à la librairie Firmin-Didot, et dont notre éminent collaborateur veut bien nous donner la primeur.

Le plomb suit les contours des formes, en les accentuant et en les simplifiant, comme le trait sertit les ornements et les figures, dans la peinture décorative, la tapisserie ou la mosaïque.

Le vitrail, véritable mosaïque translucide, n'a jamais été formé que de morceaux de verres colorés, coupés suivant les contours d'une composition décorative, modelés par traits ou par teintes au moyen de l'oxyde de fer ou grisaille, dont la cuisson détermine l'adhérence, et montés dans un réseau de plomb.

Jamais, aux belles époques du vitrail, l'émail n'a été employé. La raison en est simple : l'émaillage, c'est-à-dire la juxtaposition sur un seul morceau de verre de plusieurs tons, n'oppose aucun obstacle au rayonnement de la lumière et confond les colorations voisines, que la mise en plomb doit isoler.

On sait que le verre est une combinaison de silice, c'est-à-dire de sable, avec une base alcaline comme la soude ou la potasse, et une autre base comme la chaux ou l'oxyde de plomb. Le verre de couleur est obtenu par l'addition dans ce mélange, avant sa fusion, de quelques parcelles d'oxyde métallique colorant [1].

Au XIIe siècle, tous les verres étaient colorés en masse, sauf le verre rouge, dont la coloration est due à un sous-oxyde de cuivre, et qui paraîtrait noir, s'il n'était doublé ou plaqué de verre blanc.

Les procédés d'exécution n'ont point varié depuis le XIIe siècle : le verrier disposait, autrefois comme aujourd'hui, de deux creusets contenant l'un le verre coloré, l'autre le verre blanc, toujours verdâtre. Il cueillait au bout de sa canne, dans l'un des creusets, une petite masse de verre rouge et la recouvrait, dans l'autre, d'une couche épaisse de verre blanc, qui s'étendait avec le verre coloré pendant le soufflage.

Le verre était généralement soufflé en cylindre : c'était le procédé en usage au XVIe siècle; c'est encore le procédé de fabrication moderne. Le cylindre, séparé de la canne, et fendu latéralement, est porté dans le four à étendre où la feuille de verre s'étale dans sa forme définitive.

Les peintres verriers avaient certainement, au XIIe siècle, des connaissances complètes sur les harmonies colorées, qui résultent non seulement de la juxtaposition des couleurs complémentaires, mais encore et surtout des nuances des différents tons.

Le bleu de cobalt, qui formait en général le fond des sujets, avait les nuances les plus variées. Des filets blancs isolaient fréquemment le bleu du rouge. Le vert neutre et le violet ou le brun de manganèse étaient souvent les tons des étoffes. Le moine Théophile, dans son « Essai sur divers arts » (*Diversarum artium schedula*), donne des indications intéressantes sur les propriétés de certains tons, sur le jaune notamment, dont il ne recommande l'emploi qu'avec réserve et de préférence pour les ornements d'or. L'abus du jaune, dans quelques vitraux, postérieurs au XIXe siècle, donne aux autres tons des colorations désagréables.

Le vitrail a eu deux grandes époques, caractérisées par des tendances absolument différentes. Dans la première, le vitrail est un art de décoration pure dont les œuvres se distinguent par la clarté des compositions décoratives, par le mouvement simple des figures, détachées en clair sur les fonds, par la naïveté du dessin, par la disposition des ornements, par l'harmonie et l'intensité des couleurs.

Dans la seconde, le vitrail s'est transformé, par l'étude de la nature, en un art d'imitation. La composition décorative prend des développements considérables. L'expression est subordonnée à la justesse et à la beauté de la forme. Le dessin satisfait aux exigences de

1. *L'Œuvre des peintres verriers français*, Introduction, t. I, p. IV.

l'anatomie et de la perspective; les colorations sont éclatantes; mais les lois de la décoloration translucide sont oubliées, et le vitrail, jeté hors de sa voie, devient bientôt un tableau transparent, indépendant du monument qu'il doit décorer.

Les admirables verrières des cathédrales de Poitiers, d'Angers, de Chartres, de Sens, de Bourges, quelques fragments provenant d'un édifice antérieur à la cathédrale de Châlons et déposés au Palais de l'Industrie, dans notre musée de vitrail, sont des types de cette première époque, qui s'étend du commencement du XIIe siècle jusqu'au milieu du siècle suivant.

Du XIIIe au XVe siècle, les grandes traditions décoratives sont insensiblement abandonnées. L'étude de la nature ne produit d'abord que l'exagération de la forme et du mouvement, dont les vitraux mêmes de la Sainte-Chapelle ne sont pas exempts. Le dessin des ornements perd son ampleur. Le trait, simple et ferme dans les œuvres du XIIe et du XIIIe siècle, s'amincit et fait place aux modelés. Ce n'est plus la belle mosaïque translucide du XIIe siècle inspirée par le sentiment religieux. Ce n'est pas encore la magnifique composition décorative du XVIe siècle, où l'art semble avoir pour but l'expression de la beauté humaine.

Dès la fin du XIVe siècle, la découverte du jaune d'argent modifia l'aspect des vitraux. Le jaune se développe au feu par réduction du chlorure ou du sulfure d'argent appliqué à la face extérieure du verre. Des touches jaunes pouvaient donc être posées sur des décorations en grisaille, sans nécessiter l'interposition de plombs.

Les ornements empruntés à l'architecture prirent, au XVe siècle, une importance considérable dans la composition des vitraux. Les baies étaient complètement occupées par des décorations grises et jaunes, très lumineuses, et les figures se détachaient sur des draperies colorées.

Dès ce moment, le dessin acquiert une précision inconnue jusqu'alors. C'est sur la nature que sont observés les modelés des figures, les plis des étoffes. Mais l'imitation exacte de la nature n'est guère possible sans la perspective, et la perspective risquait de détruire la surface à décorer. « Les artistes de la Renaissance évitèrent ce double écueil en limitant au premier plan la décoration de la surface [1]. »

Dans cette seconde époque, la plus brillante assurément de l'art du vitrail, les lois décoratives paraissent se réduire à l'observation de l'harmonie des couleurs, à la concordance du dessin avec la mise en plomb, et à l'occupation complète, par les figures et les ornements, de la surface à décorer.

De nouveaux progrès avaient été d'ailleurs réalisés dans la fabrication du verre. Dès le XVe siècle les nuances s'étaient multipliées à l'infini par l'extension des procédés de fabrication du verre rouge à tous les verres colorés. On compte dans certains verres violets jusqu'à cinq ou six couches superposées de bleu et de rose.

Le placage n'avait pas seulement l'avantage de multiplier les nuances. Il donnait en outre dans une même feuille des inégalités de coloration favorables à l'exécution de modelés transparents.

Le verre était coupé, suivant les indications du carton, pour présenter la partie claire dans la lumière, la partie foncée dans l'ombre; il était ainsi en quelque sorte modelé dans la masse; l'exécution des ombres et des demi-teintes était réduite à des indications légères, sans qu'il fût besoin d'altérer par l'opacité de la grisaille la transparence du verre, et la lumière passait partout.

D'ailleurs, pour les étoffes et les armoiries, il pouvait être nécessaire de trouver plu-

1. *L'Œuvre des peintres verriers français*, Introduction, t. I, p. XXIII.

sieurs tons dans une même mise en plomb. Le placage en fournissait le moyen par le dégagement à la molette, ou à la pointe d'acier, des couches de verre superposées.

Cependant l'art nouveau, par l'importance même des compositions décoratives, tendait à isoler le peintre verrier de l'architecte, en l'affranchissant des entraves que les divisions mêmes de l'architecture, telles que les meneaux, lui imposaient. C'était un acheminement vers de véritables tableaux transparents, dont les nuances sont inconciliables avec les nécessités d'une décoration.

Aussi l'éclat du vitrail au XVIe siècle fut-il éphémère. Après avoir brillé sous Louis XII et sous François Ier, l'art déclinait déjà sous Henri II. Les compositions originales disparurent bientôt et le vitrail fut réduit à l'interprétation des gravures italiennes ou allemandes qui étaient alors dans toutes les mains. Avec l'émail commença la peintrre sur verre, et l'art français du vitrail fut abandonné pour longtemps.

II

Les vitraux de l'église de Montmorency sont avec les verrières de l'église Saint-Godard de Rouen, de l'église Sainte-Étienne de Beauvais, et de l'église Sainte-Madeleine à Troyes, les plus belles œuvres qui puissent être citées pour caractériser la magnifique renaissance du vitrail au XVIe siècle.

On apprendra sans doute avec étonnement qu'ils étaient presque inconnus avant la publication que j'en ai faite en 1885. Voici comment ils sont décrits en 1880 dans un ouvrage moderne sur *la Renaissance en France :*

« Nous n'avons pas parlé à dessein de l'église Saint-Martin de Montmorency : le plus grand mérite des deux verrières qui seules ont échappé à la destruction est l'ancienneté relative; car l'une d'elles est datée de 1524 [1]. »

J'oubliais en effet une condition essentielle de l'analyse des œuvres : pour les décrire, il faut les avoir vues, et l'auteur de *la Renaissance en France* n'avait pas, paraît-il, « visité personnellement [2] » l'église de Montmorency.

Dans un autre ouvrage paru en 1886, *la Renaissance dans le Vexin,* l'auteur, préoccupé des deux vitraux signalés, n'a pas examiné les douze autres; mais il a relevé, comme un document, « à la partie inférieure de la fenêtre centrale de l'abside », une date de 1524, que le peintre verrier Mena a inscrite en 1860 sur un panneau condamné à disparaître [3].

Cependant l'abbé Lebeuf, au siècle dernier, connaissait les vitraux de Montmorency. Le Vieil dans l'*Art de la peinture sur verre* les citait parmi les « très beaux ouvrages de peinture sur verre du XVIe siècle dont les auteurs sont inconnus ».

Ces œuvres admirables n'ont d'ailleurs échappé que par miracle à la rage de destruction qui signala dans ce pays la période révolutionnaire. Le conseil général de la commune avait ordonné la suppression des armoiries et autres marques de féodalité dans les vitraux. C'était les condamner à une destruction complète.

Le travail de suppression fut adjugé le 30 octobre 1793 pour la somme de cent trente-cinq livres : heureusement l'adjudicataire n'exécuta pas à la lettre les conditions de son marché. Il faut croire que les armoiries du comte évêque de Beauvais, Charles de Villiers, ne furent pas considérées comme des marques de féodalité, puisqu'elles existent encore.

Tous les autres écussons qui ornaient le soubassement des vitraux furent détruits; mais

1. Léon Palustre, *la Renaissance en France*, t. II, p. 25, note 5.
2. *Bulletin critique*, 7e année, p. 232. « Pour notre part, écrit M. Palustre, nous ne faisons pas difficulté d'avouer qu'à l'époque où a été écrite la note qui a confondu M. Magne, c'est-à-dire en 1880, nous n'avions pas visité personnellement l'église de Montmorency. »
3. Louis Regnier, *la Renaissance dans le Vexin*, p. 74, note 7.

les cottes et les surcots, qui étaient, suivant l'usage du XVIe siècle, aux armes des donateurs, restèrent intacts, et j'ai pu ainsi retrouver aisément les noms des personnages dont l'église de Montmorency conserve les portraits.

Il y a lieu tout d'abord d'établir quelques distinctions essentielles entre les quatorze verrières anciennes de l'église.

Les verrières absidales, au nombre de trois, pourraient être considérées comme des œuvres de la fin du XVe siècle, si le portrait de Guillaume de Montmorency, conservé au Louvre, ne fixait à 1525 la date de l'achèvement du chœur et par conséquent des vitraux.

Sans doute le peintre verrier qui travailla aux verrières absidales était devenu maître dans son art avant le XVIe siècle et respectait les traditions du siècle précédent.

Les vitraux des bas-côtés n'ont point le caractère archaïque des vitraux de l'abside : leur décoration est répétée symétriquement.

Ainsi dans les pignons des bas-côtés, au nord comme au sud, l'ordonnance décorative est la même pour le vitrail des deux fils de Guillaume, Anne de Montmorency [1] et François de la Rochepot. Le vitrail du gouverneur de Bretagne, Guy XVI, comte de Laval, et le vitrail du maréchal de Châtillon, Gaspard de Coligny, ont des dispositions identiques et sont certainement dus au même peintre verrier.

Le vitrail de Charles de Villiers est une œuvre originale : aucun vitrail ne lui correspond, cette travée étant occupée au sud par une sacristie voûtée à deux étages.

Dans la travée suivante, le vitrail de François de Dinteville, évêque d'Auxerre, et le vitrail de Guillaume Gouffier, seigneur de Boisy, ont encore la même ordonnance décorative et doivent être classés avec les quatre premiers vitraux des bas-côtés.

Le vitrail des alérions qui surmonte le porche latéral et le vitrail du cardinal de Châtillon sont encore des œuvres isolées. Enfin les deux vitraux de la nef, où sont figurés d'un côté le connétable de Montmorency et ses fils, de l'autre Madeleine de Savoie et ses filles, sont des œuvres contemporaines de l'achèvement de la nef en 1563.

En comparant entre elles les verrières de Montmorency, on est conduit à reconnaître que six maîtres au moins ont participé à la décoration de l'église Saint-Martin.

Si le caractère du dessin ne donnait pas des indications précises, les procédés d'exécution, absolument différents en 1524 et en 1563, fixeraient immédiatement les distinctions à établir entre les vitraux de la nef et les vitraux du chœur. Dans les verrières du chœur, les alérions des cottes d'armes sont exécutés en réserve sur un verre bleu plaqué dont le fond blanc, mis à nu, est repris ensuite au jaune d'argent ; dans le vitrail du connétable, les alérions sont en émail bleu, et cet émail, qui a perdu sa transparence, se détache du verre sous le moindre choc. Des glacis d'émail bleu alourdissent l'exécution des armures et des plans lointains. Aussi quelle distance sépare les fonds de ce vitrail des charmants paysages exécutés sur les vitraux du chœur !

Lorsqu'on a dirigé dans l'atelier la composition et l'exécution des verrières, lorsqu'on a dessiné les cartons, en limitant par l'épaisseur des plombs les contours des ornements ou des figures, suivant chaque coloration différente, on conçoit aisément que l'émail, en faciliant la juxtaposition des tons, a précisément détruit l'un des éléments du vitrail, le plomb, indispensable à l'affirmation du dessin dans la décoration translucide.

Le vitrail est, encore aujourd'hui, si peu connu, et ses lois sont si mal interprétées, que

1. Le personnage représenté me paraissait d'abord devoir être le fils aîné de Guillaume, Jean, seigneur d'Écouen ; mais Jean était mort depuis plusieurs années, au moment où furent exécutés les vitraux, et Anne était devenu l'aîné des fils de Guillaume depuis la mort de son frère. D'ailleurs Jean n'était pas chevalier de l'ordre et le donateur du vitrail porte le collier de Saint-Michel. Il est donc probable que le peintre verrier eut à représenter Anne de Montmorency dans le vitrail correspondant du bas côté nord, et François de Montmorency dans le vitrail correspondant du bas côté sud.

l'emploi de l'émail est considéré comme un progrès. Je relève, dans un ouvrage mentionné précédemment, l'appréciation suivante sur l'œuvre d'Engrand le Prince : « Le temps n'était plus où, sur des verres teintés dans la masse, on se contentait d'une peinture brune pour accuser les ombres et tracer les contours. Grâce à la découverte des émaux, les tons les plus variés se trouvaient désormais à la disposition de l'artiste, qui pouvait sans difficulté ménager ses transitions et graduer ses effets [1]. »

Or jamais Engrand le Prince, mort en 1530, n'a employé l'émail. Des essais timides d'émail sur les vitraux n'apparaissent qu'après 1540. A Écouen, dont les vitraux portent les dates de 1544 et 1545, il n'y a pas trace d'émail. A Montmorency, des applications d'émail bleu sont visibles sur les vitraux de 1563, et certes ces verrières émaillées n'ont ni l'harmonie ni l'éclat des admirables verrières exécutées en 1524.

Si j'insiste sur ce point, c'est surtout pour démontrer que les études techniques doivent nécessairement précéder l'analyse des œuvres et qu'il n'est pas superflu de réunir la science à l'art et à l'histoire pour déterminer avec certitude les caractères distinctifs d'un vitrail.

J'ai dit que les vitraux de l'abside étaient de la même main ; il y a lieu cependant de signaler dans un même vitrail des morceaux d'exécution différente. Il semblerait que le maître exécutât lui-même les portraits des donateurs et dirigeât seulement l'exécution des figures décoratives.

Ainsi la figure de Guillaume de Montmorency, représenté à genoux et en armes, est digne d'être comparée aux plus belles œuvres d'Holbein. La tête a de singuliers rapports avec la tête du même personnage dont le portrait est conservé au Louvre; mais l'auteur du portrait est inconnu, comme l'auteur des verrières.

Les procédés d'exécution dans ces verrières anciennes doivent être étudiés de près. Dans les figures, le modelé est généralement obtenu par une teinte claire de grisaille, sur laquelle les lumières sont enlevées à la hampe du pinceau [2]; c'est sur ce modelé que sont appliquées les ombres. Le ton des chairs est donné par un glacis de grisaille rosée, posé généralement à l'extérieur du verre. La grisaille moderne, dite de Jean Cousin, n'a pas à beaucoup près la finesse de ce ton rosé du XVIe siècle.

L'analyse chimique des grisailles anciennes ne donne généralement que du fer et quelques traces de cuivre, et les nuances semblent surtout résulter de la préparation et du broyage de l'oxyde de fer. La grisaille des vitraux de Psyché, qui décoraient jadis le château d'Écouen, ne contient que du fer. J'aurai l'occasion, en étudiant cette suite de vitraux, de signaler le danger des théories faites de toutes pièces, sans documents scientifiques.

Les sujets des grandes verrières absidales sont d'une interprétation facile.

A la suite de Guillaume sont agenouillés ses fils, Anne de Montmorency, Jean, seigneur d'Écouen, François de la Rochepot, Philippe, évêque de Limoges, et le bâtard de Montmorency. L'archange saint Michel et saint Guillaume sont derrière les donateurs.

A la base de la verrière centrale, sont le Christ et la Vierge. A droite, les figures d'Anne Pot et de ses filles sont entièrement neuves.

Les verrières sont divisées en trois rangées de figures par des arcatures élégantes, dessinées à plat, sans indication de perspective. On voit que les traditions décoratives subsistaient encore en 1524 et que le goût du tableau n'avait point envahi l'art du vitrail. Les saints personnages, dans la rangée intermédiaire, sont : à gauche, saint Pierre et saint Paul; au centre, saint Martin et saint Félix ; à droite, sainte Madeleine et sainte Marthe.

Ces quatre dernières figures sont des œuvres décoratives très remarquables. J'avais, en

1. Léon Palustre. *La Renaissance en France*. Ile-de-France (Oise), p. 61.
2. Depuis le XVe siècle, les chairs, au lieu d'être exécutées sur un verre rosé, étaient faites en grisaille sur un verre incolore ou très légèrement teinté.

raison de sa légende, cru reconnaître un saint Blaise dans la figure voisine de saint Martin; mais les légendes de saint Blaise et de saint Félix sont identiques, et l'existence pendant le XVIe siècle d'une confrérie de Saint-Félix à Montmorency me décide à modifier ma première attribution.

La figure de la Madeleine est fort belle. La sainte tient un vase d'onyx exécuté par des grains de verre rouge qui furent appliqués sur le manchon de verre blanc, pendant le soufflage. L'un des bourreaux de saint Félix est vêtu d'un pourpoint rayé, exécuté par un procédé analogue; c'est en quelque sorte un placage partiel du verre.

Au sommet des verrières sont : à gauche, saint Benoît et saint Jérôme; au centre, saint Denis et saint Diacre; à droite, sainte Barbe, dont la tête a été refaite, et sainte Geneviève, reconnaissable à son cierge, que le diable cherche à éteindre, mais qu'un ange maintient allumé.

Comme je l'ai déjà dit, l'auteur des trois verrières de l'abside est encore inconnu.

Le vitrail d'Anne de Montmorency avait été mutilé par les prétendues restaurations de 1860. J'ai pu reconstituer la verrière primitive dont quelques morceaux, comme la figure du donateur, sont d'une admirable exécution.

Sainte Barbe est derrière le donateur; à sa droite, est la Vierge portant l'enfant Jésus et couronnée par les anges. Dans le tympan, deux anges affrontés tiennent les banderoles portant la devise APLANOS.

Le vitrail de François de Montmorency, si l'on fait abstraction de l'affreux soubassement fait il y a trente ans, est un chef-d'œuvre merveilleusement conservé.

François écartelait les armes de Montmorency des armes de sa mère que Duchesne énonce ainsi : « Escartelé aux 1 et 4 de Pot qui est d'or à une fasce d'azur, aux 2 et 3 de Courtiamble qui est échiqueté d'argent et de sable à deux cimeterres ou badelaires de gueules, mis en fasces l'un sur l'autre, virolez, enchez et rivez d'or. »

L'exécution de ces armes sur la verrière témoigne de la prodigieuse habileté du peintre verrier. Les armes de Courtiamble sont dessinées sur un verre rouge plaqué, couché de noir dans les parties de sable, tandis que le placage rouge a été enlevé dans les parties d'argent pour mettre à nu le verre blanc.

Les cimeterres rouges sont réservés; mais les viroles sont enlevées pour être ensuite reprises au jaune d'argent et rehaussées d'ornements en grisaille d'une finesse inouïe. Un véritable chatoiement résulte des inégalités d'épaisseur entre les parties enlevées et les réserves, que séparent de larges biseaux.

La conscience des artistes français du XVIe siècle devrait être un sujet de méditation pour nos peintres verriers, habitués trop souvent à traiter les vitraux comme des productions industrielles, qui n'ont rien de commun avec l'art. Dans une œuvre vraiment digne de ce nom, le moindre détail a sa valeur et le grand attrait de nos verrières n'est pas moins dans la recherche des détails que dans l'éclat et l'harmonie de l'ensemble.

Les figures de François de la Rochepot et de la bienheureuse Françoise d'Amboise, sa patronne, sont les œuvres d'un maître et d'un grand maître.

La « Compassion de la Vierge », qui occupe le second panneau, est une œuvre décorative d'une expression saisissante.

Le vitrail de Guy de Laval [1], dans le bas-côté nord, est aussi un chef-d'œuvre de composition décorative.

Le tympan de la verrerie est rempli par des anges, tenant les instruments de la passion.

1. La maison de Laval, dont le chef était fils de Mathieu II de Montmorency, portait les armes de Montmorency « chargées de cinq coquilles d'argent sur la croix pour brisure ».

Les figures des donateurs et de leurs patrons sont abritées par de véritables dais, formés d'arcatures légères en grisaille et jaune d'argent.

A gauche, est l'épouse de Guy de Laval, Anne de Montmorency, sœur du connétable; Guy de Laval, revêtu de sa cotte d'armes, est au centre du vitrail. A droite, est une admirable figure de Madeleine embrassant la croix. Au second plan, sont sainte Anne et saint Jérôme [1].

Le vitrail du maréchal de Châtillon a été fort endommagé. Les armoiries refaites sont mal disposées. Le panneau des rois mages est neuf et n'a aucun rapport avec les panneaux anciens. Mais le tympan du vitrail et les figures de Gaspard de Coligny, de saint Louis et de Louise de Montmorency sont admirables.

Louise de Montmorency, épouse du maréchal et mère de l'amiral de Coligny, du cardinal de Châtillon et du sire d'Andelot, est vêtue d'un surcot aux armes de Montmorency et de Coligny. La tête est neuve. L'aigle d'argent « couronnée, membrée et becquée d'azur » s'étale sur la cotte d'armes rouge du maréchal de Châtillon.

Le vitrail de Gouffier [2], séparé par la sacristie du vitrail de Coligny, a été aussi endommagé par de mauvaises restaurations. La partie ancienne est réduite aux figures du cardinal Adrien de Boisy, évêque de Coutances, et de Louis, abbé de Saint-Maixent, chanoine de la Sainte-Chapelle, frère du grand maître Artus Gouffier et de l'amiral de Bonnivet. Les autres figures de ce vitrail sont neuves et n'ont point le caractère des figures anciennes. Derrière le cardinal de Boisy est un saint Adrien dont le dessin est d'une remarquable élégance.

Le magnifique vitrail de François de Dinteville [3] est presque intact et ne comporte d'autres restaurations que les têtes de saint Christophe et du Christ.

Deux évêques d'Auxerre ont porté successivement le nom de François de Dinteville. L'évêque représenté sur la verrière est évidemment le chapelain de Louis XII et de François Ier ; l'autre évêque d'Auxerre, qui fut envoyé en mission auprès du pape Clément VII, était son neveu.

A gauche, saint François d'Assise est debout derrière l'évêque; à droite, est saint Étienne, patron de la cathédrale d'Auxerre.

III

Les six verrières que je viens de décrire sont des œuvres admirables et je ne vois que le magnifique arbre de Jessé de l'église de Saint-Godard à Rouen qui puisse leur être comparé. Suivant l'inscription qui existe encore, le vitrail de Saint-Godard fut un don de Robert la Marck et de ses enfants; une autre église de Rouen, Saint-Vincent, conserve une verrière représentant la légende de saint Jean-Baptiste où j'ai relevé dans un cartouche les initiales E L P du peintre verrier Engrand le Prince, que j'aurai à signaler tout à l'heure comme l'auteur du vitrail de Charles de Villiers à Montmorency.

Que de comparaisons intéressantes pourraient êtres faites, si l'on rapprochait les donateurs, qu'unissaient des liens de famille ou d'amitié, des artistes que ces donateurs employaient de préférence.

La liste des œuvres dues aux familles de Brézé, de Montmorency, de la Marck, de Gouffier, de Laval, de la Trémoille, devrait être établie depuis longtemps, et la comparaison

1. Saint Jerôme, couvert d'un cilice se meurtrit le corps et repousse la pourpre des cardinaux.
2. Les armes des Gouffier étaient « d'or à trois jumelles de sable ».
3. Les armes de François de Dinteville sont aux 1 et 4 d'azur à la croix d'or cantonnée de vingt billettes de même, aux 2 et 3 de sable, à deux léopards d'or l'un sur l'autre.

de ces œuvres magnifiques permettrait de saisir les caractères communs qui doivent être la base de toute recherche archéologique. L'attribution sans preuves à Engrand le Prince des verrières de Montmorency ne repose pas même sur un examen sérieux des œuvres.

Toutes les œuvres d'Engrand le Prince portent les initiales E L P du peintre verrier : à Montmorency, une seule verrière porte cette signature; mais l'œuvre originale d'un maître a des caractères plus précis encore que ses initiales, et je reconnaîtrais partout un vitrail d'Engrand le Prince à la liberté du dessin, à l'indication large des modelés, aux touches légères de jaune d'argent, qui brillent comme l'or dans les lumières des étoffes blanches, aux oppositions justes des tons les plus éclatants.

Les six verrières dont j'ai parlé se distinguent précisément du vitrail d'Engrand le Prince par des qualités opposées. Les œuvres du peintre verrier de Beauvais sont des esquisses chatoyantes, faites sans retouches, dont la fraîcheur et l'éclat sont extraordinaires ; aux contraire, les six verrières dont l'auteur est inconnu ont la précision des peintures flamandes, sans que l'extrême finesse des détails nuise à l'effet décoratif de l'ensemble.

Je ne crains donc pas d'affirmer que seul, parmi les quatorze vitraux de Montmorency, le vitrail de Charles de Villiers a été exécuté à Beauvais.

Le vitrail porte la date de 1714 et les initiales E L P y sont inscrites trois fois dans les cartouches. Le comte évêque de Beauvais, cousin d'Anne de Montmorency, fut le donateur de cette verrière. Derrière l'évêque est saint Charles, dont la robe est aux armes de France et d'Allemagne. Saint Charles était toujours représenté au XVIe siècle sous les traits de Charlemagne[1]. Suivant une ancienne tradition, respectée dans la restauration, la tête de saint Charles était un portrait de Charles-Quint. L'évêque de Beauvais avait rempli une mission diplomatique auprès de l'empereur, dont le précepteur, Adrien d'Utrecht, pape sous le nom d'Adrien VI, est représenté sur le vitrail en soldat du Christ.

L'œuvre d'Engrand le Prince est une œuvre de coloriste. Dans la figure de Charles de Villiers, l'harmonie résulte des nuances d'un même ton. Le rochet de l'évêque, exécuté sur un verre plaqué rose, paraît être transparent ; la robe rouge semble ainsi prolongée sous le rochet que recouvre en partie un camail pourpre. Les robes blanches des anges qui suppor. tent les armes de Villiers[2] donnent un exemple des touches de jaune clair dans les lumières.

Cette verrière peut être comparée pour la richesse des colorations à ce magnifique arbre de Jessé de l'église Saint-Étienne de Beauvais où le peintre verrier, désigné par ses initiales, s'est représenté lui-même, la tête nue au milieu des rois.

Engrand le Prince est une personnalité dans l'art du vitrail, et son œuvre originale est isolée dans l'école de Beauvais, comme sa verrière est isolée dans l'église de Montmorency.

Le vitrail des alérions, quoique contemporain des autres verrières du chœur, exprime un sentiment nouveau de la décoration translucide. Si le peintre verrier de l'abside était un ancien, le peintre verrier du vitrail des alérions était un jeune, et la noble attitude de ses figures est aussi remarquable que la finesse de ses décorations en grisaille[3].

La perspective, quoique timidement employée, donne quelque profondeur aux portiques; mais le peintre n'ose pas encore traverser les divisions de l'architecture et son point de vue change avec chaque panneau. Plus audacieux à l'église Saint-Gervais de Paris, il traversera les meneaux par une composition unique dans son « Jugement de Salomon ».

Si je rapproche à dessein ces deux verrières, c'est qu'elles sont évidemment l'œuvre du

1. C'est ainsi qu'il est figuré sur un vitrail de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, sur un vitrail de l'église d'Écouen et sur une verrière de la chapelle de Champigny-sur-Veude.

2. « D'or au chef d'azur chargé d'un dextrochère d'argent revêtu d'hermine, au fanon de même. »

3. Les figures de sainte Marie-Cléophas et de sainte Marthe sont anciennes. Les figures de Marie-Madeleine et de Salomé ont été rétablies sur les cartons de M. F. Ehrmann, par M. Leprévost. L'exécution des figures est de M. Lebayle, l'un des plus jeunes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

même maître. J'avais déjà noté des analogies dans la disposition des portiques, dans le dessin élégant des figures, lorsque j'ai reconnu que les draperies de sainte Marie-Cléophas dans le vitrail des alérions et de l'une des mères dans le « Jugement de Salomon » étaient identiques. Le changement des colorations rend sur place cette comparaison délicate; mais les plis sont reproduits comme les modelés dans le même caractère et la même forme; évidemment une seule étude de draperies a servi pour les deux figures.

Si le peintre verrier de Saint-Gervais était connu, nous connaîtrions en même temps le peintre verrier de Montmorency.

Mais ici les auteurs ne s'accordent pas. Les inventaires de la Ville de Paris attribuent sans preuves à Robert Pinaigrier la verrière du « Jugement de Salomon ». Le Vieil attribue ce vitrail à Jean Cousin [1]. « Les plus belles de ses vitres, dit-il, sont dans l'église paroissiale de Saint-Gervais à Paris, qu'il paraît avoir entreprises en concurrence avec Robert Pinaigrier..... Il y a peint lui-même le martyre de saint Laurent, l'histoire de la Samaritaine et dans une chapelle autour du chœur à droite la réception de la reine de Saba par Salomon. » Les attributions du vitrail de Saint-Gervais soit à Jean Cousin, soit à Robert Pinaigrier, ne me paraissent devoir être ni admises ni repoussées sans examen [2]. De nouvelles comparaisons sont encore à faire avec d'autres vitraux à Sens et à Rouen afin de distinguer dans d'autres œuvres des caractères communs et de compléter les observations par la recherche et la discussion des textes.

Les trois verrières suivantes, qui complètent les vitraux anciens de Montmorency, sont intéressantes en ce qu'elles attestent, dès la seconde moitié du XVIe siècle, un déclin rapide dans l'art du vitrail.

La verrière d'Odet de Châtillon est évidemment postérieure aux vitraux du chœur. Odet ne fut nommé cardinal qu'en 1533; il n'avait alors que quinze ans, et le portrait conservé à Montmorency, fait évidemment d'après nature, annonce un homme de trente ans au moins. Le vitrail paraît avoir été exécuté après le vitrail d'Ecouen où le même personnage a été représenté en 1545. D'ailleurs on ne peut admettre une date postérieure à 1560, puisqu'à cette époque le cardinal avait embrassé la réforme et s'était séparé de son cousin le connétable.

Le seul morceau intéressant de ce vitrail est le portrait du cardinal; mais la décadence de l'art est manifeste dans la négligence même de l'exécution, et les défauts de cuisson de la grisaille ont occasionné la détérioration des modelés dans la figure.

Les vitraux d'Anne de Montmorency et de la Madeleine de Savoie ont été certainement exécutés à l'époque de l'achèvement de la nef en 1563. Ils sont surtout remarquables par les portraits des personnages agenouillés. D'un côté sont représentés le grand connétable et ses fils, le maréchal François de Montmorency, Henri de Damville, le futur connétable de France sous Henri IV, Charles seigneur de Méru, le futur amiral, Gabriel, baron de Montbéron, qui fut tué à la bataille de Dreux, et Guillaume, seigneur de Thoré. Aucune de ces figures n'a été endommagée. De l'autre côté, les sept filles de Madeleine de Savoie sont agenouillées derrière leur mère; ce sont Éléonore, mariée au vicomte de Turenne, Anne, qui fut abbesse de la Sainte-Trinité à Caen, Jeanne, épouse de Louis de la Trémoille, Catherine, mariée à Gilbert de Lévis, Louise, religieuse à Saint-Pierre de Reims, Madeleine, qui fut abbesse de Caen après la mort de sa sœur, enfin Marie, qui épousa Henri de Foix.

Les figures de Madeleine de Savoie et de quatre de ses filles sont presque entièrement neuves.

Ces verrières sont mal composées: les sujets superposés ne sont isolés que par une maigre

1. Le Vieil, *L'Art de la peinture sur verre*. Neuchâtel, 1781, p. 104.
2. Le vitrail de Saint-Gervais porte la date de 1531 et non de 1551, comme Le Vieil l'indique par erreur.

corniche ; et les défauts de l'exécution révèlent la défaillance de l'art au milieu des troubles des guerres religieuses.

Les vitraux anciens de Montmorency forment certainement le plus beau sujet d'études sur le vitrail au XVIe siècle. Par la variété même des compositions décoratives, par les différences des procédés d'exécution, par la liberté ou la précision du dessin, par le choix des couleurs, elles se prêtent à des comparaisons et à des classements dont doit profiter non seulement l'histoire, mais encore l'enseignement du vitrail.

LUCIEN MAGNE.

LA CHINOISERIE EN FRANCE

AU XVIIIe SIÈCLE

(*Suite* [1].)

Les collections d'objets exotiques, comme nous l'avons vu sous Louis XIV, introduisirent peu à peu les goûts des formes et des arrangements orientaux dans la décoration.

Au XVIIIe siècle, le nombre des amateurs était devenu très considérable; il n'y a qu'à parcourir les principaux catalogues de ventes pour voir à quel point s'élevait la consommation des porcelaines et des bibelots chinois ou japonais.

Après Mme de Pompadour, une des premières et des plus ardentes collectionneuses, qui s'était particulièrement attachée aux laques et à la porcelaine céladon, on peut citer, en prenant au hasard dans les collections de toutes sortes, les noms de Boucher, de de Troy, du duc de Sully, de M. Bonnier de la Mosson, de M. de Julienne, de M. Poullain, receveur des domaines, de M. de Watteville, de M. le Brun, du comte de Fontenai, enfin tous les noms connus du royaume, grands seigneurs, artistes, financiers, magistrats, jusqu'à la reine Marie-Antoinette.

Les fournisseurs ordinaires étaient, avec les missionnaires, Lazare Duvaux, le fournisseur de Mme de Pompadour, qui nous a laissé dans son journal la liste des prodigalités de la célèbre collectionneuse, Gersaint, *à la Pagode*, l'ami et le fournisseur de Watteau et de Boucher, et Julliot, rue Saint-Honoré, au coin de celle du Four, *au Curieux des Indes*.

Aucun art ne s'est soustrait à cette influence chinoise. La céramique avait été, on l'a vu, une des premières causes de ce mouvement de chinoiserie. Toutes les fabriques de France, de faïence ou de porcelaine, adoptèrent plus ou moins la nouveauté du décor chinois ou japonais. Il régna en maître à peu près partout, se conformant avec esprit aux manières occidentales. A Nevers, qui l'attira en premier, les Chinois singent les façons italiennes; à Sinceny, ils se pavanent dans de belles robes jaunes au milieu des fleurs de leurs pays; à Strasbourg, à Marseille, à Sinceny encore plus tard, et surtout à Orléans,

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIe année, p. 274.

nous les voyons fumer dans de longues pipes, d'un air béat, pêcher philosophiquement à la ligne, ou gesticuler paisiblement d'une manière grotesque, tandis qu'à Rouen les pagodes et les paysages fleuris se dessinent sveltement dans les assiettes de Guillebaud, et que des papillons et des perroquets voltigent autour des œillets et des pivoines du décor à *la corne*. Ils s'établirent même au commencement à Vincennes, dans la manufacture de Mme de Pompadour et aussi à Saint-Cloud.

Chinoiserie de Pillement tirée de ses recueils. (Gravée en couleur par Anne Allen.)

C'est à ce mouvement qu'est dû un décor particulier qui s'est perpétué en France, non seulement dans la céramique, mais dans la tapisserie et ailleurs, le décor à lambrequin, introduit par la céramique des Indes, qu'on a appelée le genre cachemire, imité d'abord par Delft, et interprété ensuite avec le plus grand succès par les fabriques de Rouen.

Nous l'avons vu, les ébénistes et les tapissiers de Louis XIV avaient beaucoup emprunté aux matières et aux formes des objets chinois; on avait commencé déjà à se meubler avec des cabinets en laque ou des meubles comprenant des panneaux de laque encastrés dans leur menuiserie. Le XVIIIe siècle alla beaucoup plus loin et son mobilier s'enchinoisa de la plus belle façon. Le goût de ces meubles s'étant extrêmement répandu et le prix en étant assez élevé, on tenta d'obtenir par des vernis des imitations de ces laques si recherchés.

Les imitateurs les plus heureux furent les frères Martin, qui, en cherchant à trouver la composition des laques, découvrirent le vernis nouveau qui a porté leur nom et qui jouit bientôt d'une vogue immense. Ce fut sur les carrosses et les chaises à porteurs qu'ils employèrent d'abord leur procédé, et c'est là qu'il a montré le plus d'éclat. Ils l'appliquèrent ensuite aux meubles et à l'architecture.

« La quantité de meubles décorés de vernis imitant le laque à fond noir sur lequel se détachent des pagodes, des animaux et des paysages, est innombrable [1]. » Les catalogues de toutes les grandes collections du siècle en portent l'indication fréquente. Nos musées et les grandes collections d'aujourd'hui ont recherché aussi les meubles laqués de cette époque. La collection A. de Rothschild de Londres renferme des encoignures très belles. On peut voir au palais de Fontainebleau, dans la galerie des plans, deux commodes dont l'une est ornée de paysages chinois disposés en tous sens sur les côtés et la face ventrue du meuble, l'autre d'un plus beau style, décorée de fleurs vives à l'imitation des fleurs chinoises, marquées en creux dans le laque; et, au musée de Cluny, une harpe en vernis Martin où de petits groupes de Chinois et de Chinoises sont espacés deux à deux, au milieu de petits paysages, de fleurs et d'insectes.

Le décor chinois s'affirma aussi sur la forme de ces meubles peints et laqués; il eut certainement quelque influence sur les profils des commodes ventrues, sur les formes contournées des sièges, des consoles et des encadrements, où les animaux monstrueux se rencontrent dans les enchevêtrements rocailles et triomphent dans la carrosserie avec les chimères dorées des traîneaux.

Il y eut aussi des meubles laqués en rouge et surtout en vert. C'est bien certainement à la Chine, au goût apporté par les céladons, les verts camélias, les jades, les étoffes de soie et les laques, que le XVIIIe siècle est redevable de cet amour particulier de la couleur verte, de ce vert qui est la couleur orientale par excellence, que nous avons vu sur les menuiseries de Versailles et de Dampierre et à Chantilly, où d'Argenville confirme son origine chinoise par ces mots : « Les panneaux sont verts dans le goût chinois... » et qui se retrouve sur les portes, dans les encadrements des glaces, sur le bois des meubles peints ou laqués, les pendules et les cartels, servant parfois de fond aux bouquets de fleurs vives, roses, pivoines, œillets, qu'on peut constater encore dans les étoffes d'ameublement piquées souvent de semis roses, dans les émaux des tabatières et des boîtes à bonbons, et dans les étuis en galuchat des nécessaires de dames.

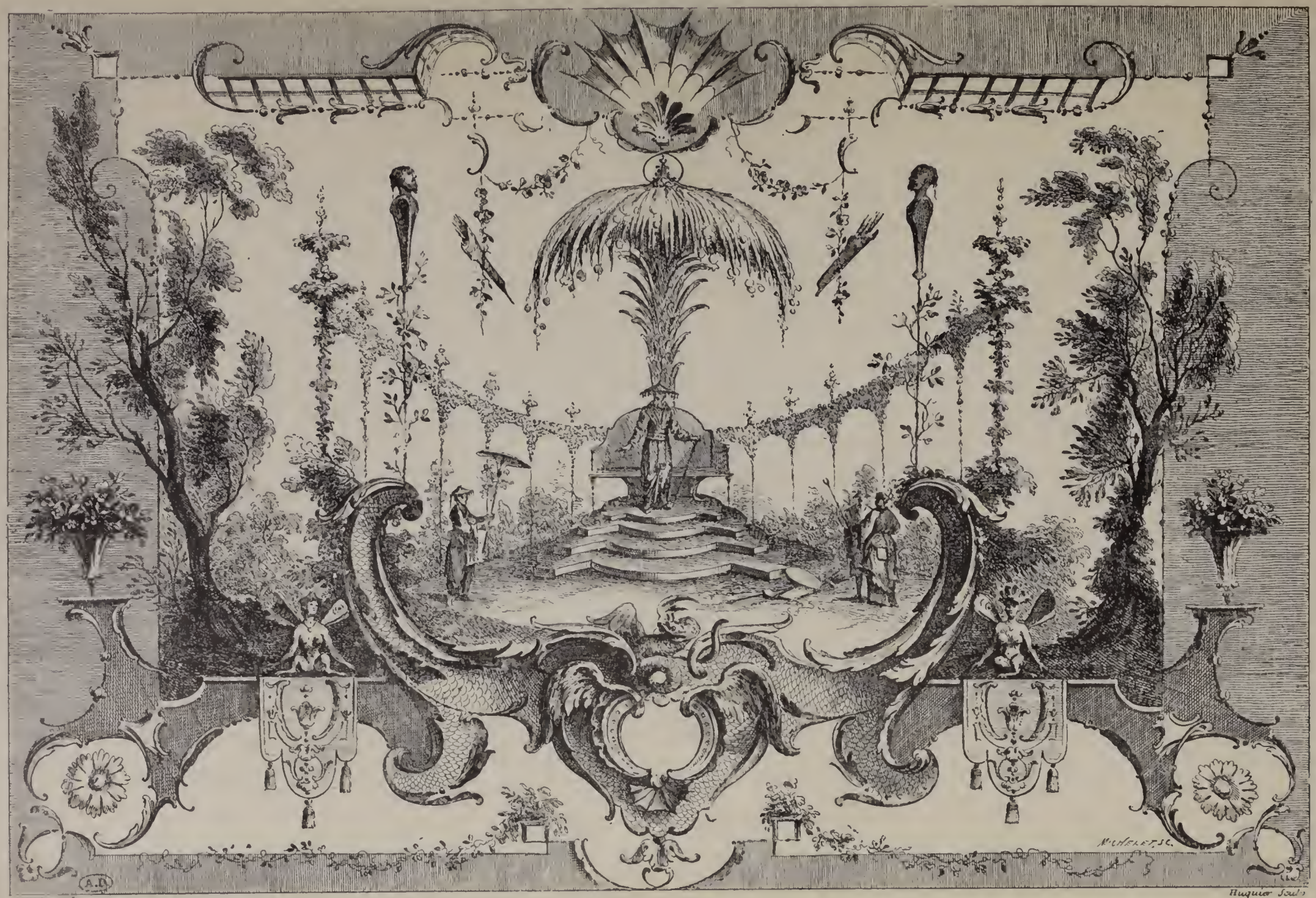
Il y eut aussi des Chinois et des Chinoises dans les cuivres rocailles qui sertissaient les porcelaines de Chine, accentuaient les panneaux de laque aux flancs des cabinets et des commodes; il y en eut aussi dans les bronzes dorés des flambeaux et on les retrouve à Versailles sur les chenets du salon de Madame Adélaïde.

Pendant un certain temps ce fut la mode d'employer, pour des lanternes d'appartements ou la décoration des panneaux de voiture, des verres peints par des artistes chinois. Des artistes français les imitèrent, comme ce Jouffroy dont M. de Julienne possédait une peinture sur verre dans ses collections.

Les Chinois triomphèrent surtout dans les papiers peints, les écrans et les paravents, où ils ont donné lieu à une locution populaire. Les gravures du XVIIIe siècle nous en ont conservé des exemples. Voyez le *Carquois épuisé* de Baudoin, l'*Heureux Moment* de Lawrence, toutes deux gravées par Delaunay, etc. Le Musée des arts décoratifs exposa encore un très joli écran brodé en soie, où une petite pagode en argent se détache au milieu de chardons et de maïs éparpillés.

1. Champeaux, *le Meuble*.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS (XVIIIe SIÈCLE)



PROJET DE DÉCORATION DANS LE GENRE CHINOIS, COMPOSÉ PAR WATTEAU

Et ce ne fut pas fini avec le règne de Louis XV. Sous Louis XVI, malgré les protestations des Romains et des Grecs, qui revenaient plus nombreux et plus fiers d'Herculanum, les premiers ébénistes de la cour et de la ville persistent à garder dans leur intimité les Chinois, qui semblent devenir perpétuels.

Riesener, qui revient au genre de Boulle, emploie encore le laque et les ornementations de fleurs, de paysages et d'oiseaux dans le goût chinois. Les salles des dessins du Louvre conservent une encoignure en laque de Carlin où un domestique abrite sous son parasol un couple de Chinois en promenade, et une commode en laque avec cuivres ciselés dont les trois panneaux représentent des paysages ou des sujets chinois.

David Roentgen, dont le musée de Versailles possède une table en marqueterie représentant un sujet chinois, « a composé généralement, dit M. de Champeaux, des pastorales et des scènes chinoises empruntées le plus souvent aux compositions de Leprince ».

Avec Boucher, la Chine s'établit à la manufacture de Beauvais. Pillement l'installa sur les tentures peintes d'Alsace ; les toiles de Jouy lui demandèrent son décor. Les soieries de Lyon lui prirent le doux chatoiement de ses fleurs brochées.

On fit avec des étoffes chinoises des tentures et des couvertures de sièges, comme on avait revêtu les parquets de tapis de Perse ou de Turquie. Au musée de Cluny nous trouvons dans une vitrine deux lambrequins fabriqués entièrement d'étoffes chinoises. La flore orientale, l'œillet et la pivoine, qui se rencontrent déjà avec les grenades et les « fleurs de caprices », sous le règne précédent, se retrouvent partout au XVIIIe siècle.

A la suite du mobilier, l'architecture tira le plus grand profit de son commerce avec les Chinois, que favorisèrent, d'ailleurs, les agissements de la peinture.

Il faut dire aussi que, depuis la fin du règne de Louis XIV, l'architecture aux belles lignes droites, aux courbes pleines et simples, commençait à s'infléchir, à se compliquer, à se plaire aux rencontres imprévues de lignes, aux combinaisons variées de courbes, qui, à la fin, l'emportèrent sur les lignes droites, conservées seulement en dernier lieu à titre de condiment pour aviver les agencements curvilignes.

Ce chantournement devenu excessif du décor, qu'on a appelé le *style rocaille*, produit par un entraînement naturel, fut précipité sans doute par le maniérisme fanfaron de l'art italien, mais certainement aussi par l'imitation involontaire ou intentionnelle des formes et des ornements de l'Extrême-Orient, soit dans l'ébénisterie, soit dans la céramique.

Quant aux motifs chinois proprement dits, ils ne se manifestèrent visiblement que dans la décoration des balcons et des couronnements de portes, où des animaux chimériques déroulent les anneaux de leurs longues queues écaillées en ouvrant leurs grandes ailes de chauves-souris. Un type bien connu de cette ornementation subsiste encore rue de Rennes, à la porte de la cour du Dragon, qui doit justement son nom à la sculpture surmontant cette porte.

Les palmiers furent employés aussi, non sans exagération à l'intérieur. On en trouve dans tous les encadrements de Versailles. « Nous nous garderons bien de trouver à redire au goût qui règne dans la décoration intérieure de nos édifices, dit un mémoire trouvé dans les papiers de Piron, qui proteste contre l'architecture contournée et tourmentée de ses contemporains,... nous ne voulons pas même demander un peu de retenue dans l'usage des palmiers, qu'ils font croître si abondamment dans les appartements, sur les cheminées, autour des miroirs, contre les murs, enfin partout [1]. »

LÉONCE BÉNÉDITE.

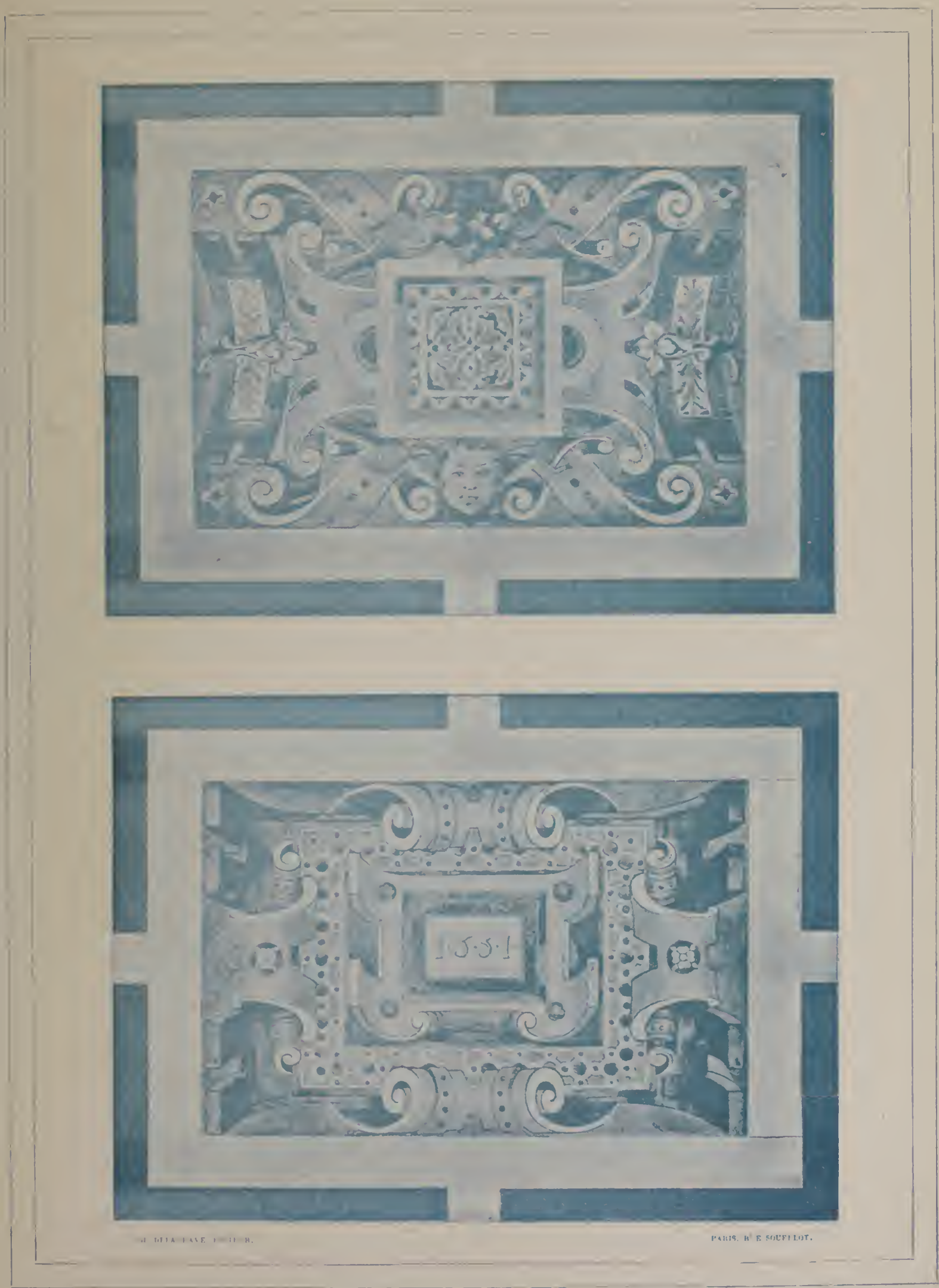
(*A suivre.*)

1. Bachaumont, *Mémoires secrets*, juin 1773.

Ainsi que nous l'avions annoncé dans notre précédent numéro, la 9e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, prolongée d'un mois, en raison du grand succès qu'elle a obtenu et dont témoigne le chiffre important des recettes réalisées, a été clôturée le 6 décembre. Le lundi 5 décembre a eu lieu, dans une des salles du premier étage du Palais de l'Industrie, la cérémonie de la distribution des récompenses, devant un auditoire nombreux, composé de la foule des exposants, des représentants de la presse, des amateurs, etc. Sur l'estrade, aux côtés du président de l'Union centrale, on remarquait le représentant du directeur des Beaux-Arts, qui s'est fait excuser de ne pouvoir assister à la cérémonie, MM. Crépinet, Taigny, Chipiez, Lucien Magne, Paul Sédille, les rapporteurs des différents jurys chargés de donner les récompenses, les membres du comité d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs, MM. Paul Mantz, Georges Duplessis, L. Falize, L. Courajod, etc., etc.

A deux heures précises, M. Antonin Proust, président de l'Union centrale, a ouvert la séance et a prononcé le discours suivant :

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)



COMPOSITIONS POUR L'EXÉCUTION DE CARREAUX DE FAIENCE, PAR M. PARVILLÉE.

(9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.)

Mesdames, Messieurs,

L'Union centrale des arts décoratifs avait prié M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts de lui faire l'honneur de présider la solennité d'aujourd'hui. M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts s'est excusé. J'espère, messieurs, j'ai même la conviction que les événements qui motivent l'absence de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et qui ont scellé une fois de plus l'accord des bonnes volontés, feront comprendre à notre pays que cette grande cause du travail national dont vous vous êtes faits les défenseurs, doit être désormais l'objet de la principale préoccupation de son patriotisme. Lorsqu'on examine de sang-froid les questions qui intéressent l'avenir des nations modernes, on reconnaît que nous devons avoir pour principal souci, après nous être mis à l'abri de toutes les agressions, de déterminer chaque jour les progrès qui peuvent aider à l'émancipation du bras et de la pensée. Ici, messieurs, c'est la tâche que nous poursuivons.

Nous avons fait notre Société riche pour la faire bienfaisante. Nous l'avons voulu généreuse afin de la rendre plus active. Nous ne reculons devant aucun sacrifice pour prodiguer à l'atelier et à l'école les modèles qui peuvent améliorer l'instruction dans l'atelier et dans l'école, jusqu'au jour où nous pourrons, après avoir édifié notre musée dans les proportions qu'il réclame, montrer ce qu'est notre programme complet d'enseignement. Il nous paraît que ce sentiment de l'art, qui est en quelque sorte inné parmi nous et qui nous a valu une incontestable supériorité dans le monde entier, doit continuer à nous assurer la victoire dans les luttes du travail. Nous pouvons, nous devons prouver en 1889 que nous demeurons les premiers. Et si nous avons tenu à faire cette année l'exposition générale qui se ferme aujourd'hui et qui a été couronnée d'un plein et éclatant succès, cela a été pour que chacun se rendît compte, à la veille de la grande bataille, que si nous ne sommes pas toujours restés fidèles aux traditions de simplicité et de large ordonnance qui sont l'honneur de l'art français, il n'est que temps de nous raviser et de nous ressaisir. Ma première parole, messieurs, aurait dû être une parole de remerciement à l'adresse des musées étrangers. Tous les gouvernements auxquels nous nous sommes adressés ont répondu à notre appel en nous envoyant ces admirables reproductions par la galvanoplastie, par le plâtre, par la photographie qui sont une des attractions de la neuvième exposition de l'Union centrale.

Je tiens ensuite à féliciter notre collaborateur M. Lorain, qui, par la disposition qu'il a su donner à la nef du palais de l'Industrie, a mis vos produits, messieurs, dans un cadre véritablement digne d'eux. Le secrétaire général de l'Union centrale et ses auxiliaires ont déployé une activité qui nous a valu de la part des exposants des remerciements unanimes, que je me fais un devoir de leur transmettre publiquement. Les rapports que vous allez entendre vous diront ce qu'ont été les concours très remarquables que nous avons organisés d'accord avec l'administration des beaux-arts entre tous les élèves des écoles de France. Ils vous manifesteront en revanche le regret que nous avons éprouvé de voir les concours entre artistes réunir un aussi petit nombre de concurrents. Ils vous rappelleront, en signalant les titres de ceux qui ont obtenu les récompenses que nous allons donner, que la volonté de l'Union centrale, qui sert en cela les intérêts supérieurs de l'art, est de provoquer partout l'invention dans la forme et dans le décor et de réagir contre le danger de plus en plus menaçant de la copie servile. Ce qu'il me faut dire, parce que cela ne sera dit par personne, et vous m'excuserez de parler encore de nous-mêmes, c'est que la neuvième exposition de l'Union centrale a permis aux nombreux visiteurs qui l'on fréquentée de faire connaissance

avec les salles de notre musée des Arts décoratifs, de visiter et d'apprécier nos collections de modèles.

Dans une des conférences dont nous avons tenu à continuer la série pendant la durée de notre exposition, notre éminent collègue M. Courajod a insisté sur les services que peuvent rendre à l'art les reproductions dont les procédés scientifiques actuels garantissent l'exactitude. Dans cette œuvre patriotique de la création du musée des Monuments français installé au Trocadéro, comme le disait récemment M. le directeur des beaux-arts, M. Courajod est devenu l'un de nos collaborateurs les plus actifs, et il a pu dire ici quels services considérables ce musée, qui va prendre un nouveau développement, a déjà rendu à l'art contemporain. Le musée des Arts décoratifs que nous projetons est le complément nécessaire, indispensable de ce musée du Trocadéro, qui a fait revivre les gloires de l'architecture et de la sculpture françaises. C'est en remontant à toutes les sources de la gloire nationale que nous retrouverons ces facultés créatrices dont l'exposition actuelle a montré tant d'heureux témoignages.

Mesdames et messieurs, je vous remercie au nom du Conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs. En vous groupant autour de nous, vous avez fait acte d'adhésion aux doctrines justes que nous défendons.

Vous nous avez apporté, en échange, des produits admirables, que nous nous faisons un devoir de placer dans notre musée comme des exemples pour ceux qui placent au-dessus de tout les intérêts sacrés du travail national, que nous avons toujours défendus et que nous ne nous lasserons jamais de défendre.

Après avoir prononcé ce discours, qui a été à diverses reprises interrompu par les applaudissements, M. Antonin Proust a donné la parole aux rapporteurs du jury, MM. Lucien Magne, Ch. Chipiez, Chevy, etc., qui, en des pages remarquables, ont retracé l'état de nos industries, les efforts accomplis par les fabricants et les artistes. Nous publierons dans les prochains numéros de la *Revue des Arts décoratifs* ces documents, d'autant plus intéressants que nous sommes à la veille de l'exposition internationale de 1889 et qu'ils indiquent dès maintenant la situation de nos industries d'art, faisant suivre leurs constatations des considérations esthétiques les plus élevées. Nous publierons également ou nous résumerons les conférences faites durant le cours de la 9e exposition de l'Union centrale, lesquelles ont eu le plus éclatant succès et méritent toutes d'être recueillies.

La lecture des rapports des jurys étant terminée, le secrétaire général de l'Union centrale a fait connaître la liste des exposants récompensés.

LISTE DES RÉCOMPENSES

GROUPES DES DESSINS ET MODÈLES ET DES ENSEMBLES DÉCORATIFS

Médailles d'excellence en or.

MM. Bloche, modèles en plâtre, à Paris.
Cavaillé-Coll, orgues.
Lameire Ch., artiste peintre décorateur.
Roty, médailles.
Trugard, modèles en plâtre.

Médailles d'excellence en vermeil.

MM. Chatrousse, statuaire.
Guillon, panneaux décoratifs.
Germain, sculpteur décorateur.
Morice, statuaire.
Ouri, artiste peintre décorateur.
Rouyer, décorateur.
Ehrmann, dessinateur.

MM. Parvillée frères, artistes, panneaux décoratifs.

Médailles d'argent.

Mme Fauré, Marie, artiste peintre. — MM. Couty, cours de composition d'ornement. — Laoust, sculpteur. — Hista, peintre décorateur. — Hynais, artiste peintre. — Cesbron, tableau décoratif. — Cours professionnel de M. Guérin, architecte. — M. Monduit, architecte. — M. Pierre Chabat, architecte.

Médailles de bronze.

École de Mme Thoret. — École de Mlle Menon.

Collaborateur.

M. Denis, de la maison Monduit.

Mentions honorables.

M. Moreau, sculpteur. — Mlle Sargaut, panneau décoratif. — MM. Bielmann, panneau décoratif. — Mangeant, panneau décoratifs. — Desportes, artiste-peintre. — Jourdain, Roger, artiste-peintre. — Magne, peinture décorative. — Gouin, Miffliez et Bloch, tentures décoratives. — Letorey, architecte, maquette du prolongement du boulevard Haussmann.

GROUPE DU BOIS

Exposants hors concours.

MM. Viardot, fabricant de meubles, membre du jury. — Robben, fabricant de meubles, membre du jury.

Médailles d'excellence en or.

M. Raulin, fabricant de meubles.

Médailles d'excellence en vermeil.

MM. Dienst, fabricant de meubles.
Hunsinger, fabricant de meubles.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

M. Drouard, meubles.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'exécution.

MM. Hugnet, Alexandre, meubles. — Vérot, meubles. — Pasquier, sculpteur, cadres sculptés. — Muller, Audoynaud et Cie (maison Roll), meubles. — Raison-Renouvin, meubles. — Baur, Gass et Schamber, meubles. — Eliaers, fauteuils et voitures pour malades. — Robcis, G., glaces, miroirs. — William-Saint-Martin et Cie, billards. — Patronage des Enfants de l'ébénisterie (M. H. Lemoine, président), meubles. — MM. Cassard, André (La construction industrielle), parquets. — Pilon, voitures de luxe. — Gaveau, pianos. — Mme Cleray E. (veuve), tabletterie de luxe. — Joveneau, meubles.

Collaborateurs.

MM. Mayer, Gustave, dessinateur de la maison Viardot. — Dejonc, de la maison Decauville. — Bonny et Chevalier.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. Raison-Renouvin, meubles. — Aimone, meubles sculptés. — Leroux, meubles sculptés. — Rossel, Paul, meubles. — Bruning-Hausen, meubles. — Pasquier, cadres sculptés. — Hugnet, Alexandre, meubles. — Vérot, meubles.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'exécution.

MM. Bernoux et Cie, meubles. — Schneider et fils, meubles. — Leroux, meubles. — Drouard, meubles. — Paul Rossel, meubles. — Perrot, meubles. — Riehl, meubles. — Steichen, meubles. — Iung, meubles. — Aimone, meubles. — Terquem, bibliothèques tournantes. — Barbe, meubles. — Villain, pliants et meubles de jardin. — Bourdot et Bourgeois, cadres sculptés. — Gautier, billards. — Remlinger et Vinet, miroirs et glaces. — Chalier et Gentillon, parquets. — Dutheil, voitures d'enfants. — Ledoux, articles pour voitures. — Giot, laques françaises. — Ravenet, peignes artistiques. — Charrier et Cie, moulures en bois sculptées mécaniquement. — Burlot, appareils de gymnastique. — Lemaire, ébénisterie pour fumeurs. — Tiersot, machines à découper le bois et les étoffes. — Porte-Secrétain, meubles. — Picard et Cie, tables à jeu. — Chaillou, voitures, à Rueil (Seine-et-Oise). — Lebas, sièges sculptés.

Collaborateurs.

MM. Pitteti (Victor); Musigmann, Marié et Kempyck, de la maison Dienst. — Lalouette,

de la maison Hunsinger. — Royer, de la maison Leroux. — Gaittet, Godry, de la maison Roll. — Marin, Ch., de la maison Bernoux et Cie. — Eliaers, Léon, de la maison Eliaers. — Chaufourier, maison Vérot.

Mentions honorables.
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. Mercier frères, meubles. — Bernoux et Cie, meubles. — Boverie (E.), meubles. — Malard, L., meubles. — Riehl, meubles. — Porte-Secrétain, meubles. — Fouque, meubles laques et vernis Martin. — Baur, Gass et Schamber, meubles. — Terquem, bibliothèques. — Remlinger et Vinet, miroirs, glaces. Robcis, miroirs, glaces. — Patronage des Enfants de l'ébénisterie, meubles.

Mentions honorables.
Pour l'exécution.

MM. Mercier frères, meubles. — Boverie, E., meubles. — Brunning-Hausen, meubles. — Ruffier des Aimes, meubles sculptés. — Malard, L., meubles. — Philippe, petits meubles fantaisie. — Bellot, sièges, meubles. — Vogel, meubles. — Fouque, meubles. — Boucher, meubles. — Fleur, modèles de maison en bois.

Collaborateurs.

M. Bertrand (Anatole), de la maison Remlinger et Vinet.

GROUPE DE LA PIERRE

Exposants hors concours.

MM. G. Biron, membre du jury.
Caussinus, membre du jury.

Médaille d'excellence en or.

MM. Guilbert Martin, mosaïques. — Varangoz, pierres précieuses, cristaux de roche.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. Tonnelier, camées. — Gaulard, pierres fines gravées.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'exécution

MM. Larue, sculpture. — Danielli jeune, imitations sur plâtre. — Roulina, diamants.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'exécution.

MM. Quinet, imitations sur plâtre. — Bernard frères, enduit de Candelot. — Vallin, objets en plâtre durci. — Caron Léon, enduits hydrofuges. — Grenier, mosaïque. — Danielli aîné, imitation sur plâtre.

Collaborateurs.

1° *Pour l'invention, la forme ou le décor.*

MM. A. Caussinus et C. Caussinus, de la maison Caussinus.

2° *Pour l'exécution.*

MM. Lurot, de la maison G. Biron et Cie.
Lemesle, de la maison Larue.

GROUPE DE LA TERRE ET DU VERRE

Exposants hors concours.

MM. Soyer, Paul, émaux, membre du jury.
Kaltenheuser, sculpture, membre du jury.
Haillard, peintre-verrier, membre du jury.
Pull fils, céramique, membre du jury.

Médailles d'excellence en or.

MM. Brocard, émail sur verre.
Delaherche, grès mats et émaillés.

Médailles d'excellence en vermeil.

MM. Haviland et Cie, porcelaine de Limoges.
Chaplet, E., céramique de grand feu.
Dammouse, faïences et porcelaines artistiques.
Jouneau, Prosper, faïences émaillées.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

M. Lecerf, bronzes et émaux d'art.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'exécution.

MM. Baudin, faïences. — Grenot, porcelaines décorées et faïences d'art. — Sieffert, émaux. — Jean, Charles, émaux.

Collaborateurs.

MM. Chadal (maison Haviland). — Brocard fils (maison Brocard).

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. Lachenal, à Châtillon-sur-Bagneux, vases, coupes, etc. — Imberton, Philippe, verroterie émaillée. — Mlle de Beaufort, peintures sur porcelaine. — Mme d'Ollendon, émaux. — M. Sieffert, émaux.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'exécution.

MM. Arnaud, Étienne et Cie, à Marseille, faïences artistiques. — Perrière, F.-L., hourdis et tuiles creuses. — Lachenal, à Châtillon-sur-Bagneux, céramique. — Saison, porcelaine. — Pearson, faïences d'art. — Landry, faïences. — Mlle Duthu, terres cuites. M. Brémard, glaces, miroirs. — Mme d'Ollendon, émaux. — MM. Imberton, Ph., verroterie émaillée. — Béjot, porcelaines.

Mentions honorables.
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. Baudin, faïences. — Moreno, à Gênes, faïences d'art. — Molaroni, à Pesaro, céramique. — Béziat, porcelaine, faïences et cristaux. — Gai, à Pesaro, faïences. — Saison, porcelaines.

Mentions honorables.
Pour l'exécution.

MM. Jovenet, à Suresnes, produits en terre cuite. — Noblet-Caplain, terres cuites. — Beauvais, terres cuites. — Menin, vitraux, mosaïque. — Chabin, H., vitraux d'art. — Ponsin, J.-A., vitraux émaillés. — Morin, Ch., faïences d'art. — Mme Sylvain, Rose, vitraux. — Mlle Fabrizi, Julia, vitraux d'art.

GROUPE DU MÉTAL

Exposants hors concours.

MM. Boucheron, joaillier, membre du conseil d'administration de l'*Union centrale des Arts décoratifs.*
Fouquet, joaillier, membre du Jury.
Gaget-Gauthier et Cie, fondeurs. (M. Gaget, membre du jury.)

Médailles d'excellence en or.

MM. Couquaux et Cie, orfèvrerie.
Mégemont, orfèvrerie d'argent.
Moreau frères, serrurerie artistique.

Médailles d'excellence en vermeil.

MM. Boin-Taburet, orfèvrerie de table.
Bergue, serrurerie artistique.
Gervais, bronzes d'art.
Robert, E. serrurerie artistique.
Schmoll, Émile, bronzes et appareils d'éclairage.
Vian, bronzes d'éclairage.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

M. Lambert, orfèvrerie argent.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'exécution.

MM. Planchon, horlogerie. — Mottheau, bronzes d'éclairage. — Tassel, bronzes d'art. — Soleau, petits bronzes. — Dinée, objets d'art. — David, bronzes d'art.

Collaborateurs.

MM. Ménard, de la maison Boin-Taburet. — Legrand, Paul, et Chalvet, de la maison Boucheron. — Rousset, Ch., de la maison Fouquet. — Bergeret, E.-E., de la maison Gaget-Gauthier et Cie. — Vittoz, ciseleur de la maison Gervais. — Schmidt, orfèvre de la maison Mégemont. — Brosset, Louis-A., et Blond, chef d'atelier de la maison Moreau frères.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. David, bronzes d'art. — Dinée, objets d'art. — Dutrou, coffres-forts. — Ménagé, bijouterie. — Merle, orfèvrerie. — Michelin, serrurerie. — Soleau, E., petits bronzes. — Tassel, bronzes d'art. — Tallois et Mayence, orfèvrerie d'argent.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'exécution.

MM. Tallois et Mayence, orfèvrerie argent. — Lambert, orfèvrerie argent. — Chéron, petite orfèvrerie. — Gillet jeune, orfèvrerie argent. — Rousseau frères, bijouterie. — Bunon, bijouterie, imitation. — Gorges, A., bronzes d'art. — Duval, A., bronzes. — Lecerf, bronzes. — Gasne, Louis, fondeur. — Lebrun-Tardieu, bronzes d'éclairage. — Delarue, bronzes d'ameublement. — Société d'apprentissage de jeunes orphelins, objets divers. — MM. Desmarest, bronzes. — Creusy, bronzes d'art. — Viville, lessiveuses et calorifères. — Milinaire frères, installations d'écuries, etc. — Rogier et Mothes, appareils sanitaires. — Dutrou, coffres-forts.

Collaborateurs.

1° *Pour l'invention, la forme ou le décor.*

MM. Moisset, J., ciseleur, et Bonat, sculpteur, de la maison Boin-Taburet. — Benoît John, de la maison Fouquet. — Thevenin,

repousseur ciseleur; Martineau, ajusteur-ciseleur, et Monselet, forgeron de la maison Bergue. — Bouhon, Justin, desssinateur, et Auxenfans, monteur, de la maison Gervais. — Vasseur, ciseleur, de la maison Mégemont. — Tissier, serrurier, de la maison Moreau frères. — Siomesine, de la maison Moreau frères.

2° *Pour l'exécution.*

M. Benoît, de la maison Fouquet. — M. Delisle, de la maison Mottheau.

Mentions honorables.

Pour l'invention, la forme et le décor.

MM. Bunon, bijouterie, imitation. — Delarue, bronzes d'ameublement. — Desmarest. bronzes. — Duval, A., bronzes. — Gillet, jeune, orfèvrerie argent. — Lebrun-Tardieu, bronzes d'éclairage. — Mottheau, bronzes d'éclairage.

Mentions honorables.

Pour l'exécution.

MM. Merle, orfèvrerie. — Martin, mousqueton de sûreté. — Levillain, bijouterie imitation. — Chéron, petite orfèvrerie. — Ménagé, bijouterie. — Grumbach et Cie, horlogerie. — Schwob, Armand, et frères, horlogerie. — Levy, Hector, horlogerie. — Bénard, A., petits bronzes. — Leblanc et Cie, orfèvrerie. — Dubois, petite orfèvrerie. — Kicken, articles de fantaisie. — Laforest, ferme-porte. — Girot frères, articles de ménage. — Riard, E., serrurerie. — Monthaluc, revolver de poche. — Allez frères.

Collaborateur.

1° *Pour l'invention, la forme ou le décor.*

M. Martel, tourneur de la maison Mégemont.

2° *Pour l'invention.*

MM. Daragon, de la maison Dinée. — Mignard, de la maison Milinaire frères.

GROUPE DES TISSUS

Exposants hors concours.

MM. Braquenié et Cie, tapisseries (M. Braquenié, membre du conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs et président du jury de l'exécution).

Médaille d'excellence en or.

Mme Leroudier, à Lyon, tapisseries.

Médaille d'excellence en vermeil.

M. Berbigette, d'Anvers, dentelles.

Médailles de mérite (argent).

Pour l'invention, la forme ou le décor.

M. Lemaire, R., broderies. — Compagnie Lincrusta-Walton, tentures. — Mlle Lefranc, broderies.

Médaille de mérite (argent).

Pour l'exécution.

MM. Jumeau, bébés. — Chevrot, H., bébés Brus. — Alexandre, éventails. — Compagnie française du Linoleum, tentures. — Compagnie Lincrusta-Walton, tentures. — Lemaire, R., broderies. — Mlle Lefranc, broderies.

Collaborateurs.

Pour l'exécution, la forme ou le décor.

MM. Gérard, Ed., peintre, et Quézin, Paul, peintre, de la maison Braquenié et Cie. — Leroudier, dessinateur de la maison Leroudier. — Andrés Emile, de la Compagnie Lincrusta-Walton.

Médaille de mérite (bronze).

Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. Birey, tapisseries et broderies. — Chevrot, bébés Brus. — Mme Vve Cornu, guipures d'art. — Mme Cuchet, broderies. — MM. Alexandre, éventails. — Frétin Auguste, chaussures. — Jumeau, bébés. — Compagnie française du Linoleum, tentures. — Perron, F., chaussures. — Mme Terrène, A., poupées.

Médaille de mérite (bronze).

Pour l'exécution.

MM. Birey, tapisseries et broderies. — Guilloux, campement. — Creusy, E., éventails. — Reynaud, tissus hygiéniques. — Bentayou, vêtements. — Frétin, A., chaussures. — Perron, F., chaussures. — Renevier et fils. — Mlle Mulot.

Collaborateurs.

1° *Pour l'invention, la forme ou le décor.*

MM. Bernard-Philibert, peintre de la maison Braquenié et Cie. — Henneguy, sculpteur de la maison Alexandre. — Mme Guillermet-Leroudier, brodeuse, et Mlle Favre, Fanny, brodeuse de la maison Leroudier. — MM. Huignard, Gevant Hip-

polyte et Mlle Pierret Mélanie, de la Compagnie des Indes.

2° *Pour l'exécution.*

Mme Guillermet-Leroudier et Mlle Favre, Fanny, de la maison Leroudier.

Mentions honorables.
Pour l'invention, la forme ou le décor.

M. Guilloux, campement. — Mlle Popelin Marie, poupées.

Mentions honorables.
Pour l'exécution.

Mlle Popelin Marie, poupées. — MM. Sarciron, tapisseries. — Delahaye et Tissot, couvertures hygiéniques. — Signoret-Radisse, corsets. — Bacle, machines à coudre. — Mme Terrène, poupées. — Cailletaud.

Collaborateurs, pour l'exécution.

M. Fourcade, A., Mlles Blanche et Adèle Maussaint, MM. J. Gros et Delphin Chapput, de la maison Perron. — Dahout J., Seigneurie C., et Laroche, de la maison Auguste Frétin.

GROUPE DU PAPIER

Exposants hors concours.

MM. Rouveyre, éditeur, membre du jury.
Michelet, photogravure, membre du jury.
Maison Quantin (M. H. May, membre du jury).

Médailles d'excellence en vermeil.

MM. Braun Ad. et Cie, photographies.
Mieusement, tableaux d'enseignement, photographie.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'invention, la forme ou le décor.

MM. André, Daly fils et Cie, libraires-éditeurs. — Delagrave, Charles, libraire-éditeur.

Médailles de mérite (argent).
Pour l'exécution.

MM. André Daly fils et Cie, libraires-éditeurs. — Delagrave, Ch., libraire-éditeur. — Garaudé, impressions. — Brogi, de Florence, photographie. — Capelle, estampes, eaux-fortes. — Devambez, impressions artistiques. — Petit Ch. G. et Cie, impressions. — Quinsac, photographies. — Bouillaud frères, de Mâcon (S.-et-L.), photographies. — Moullot fils aîné, de Marseille, impressions artistiques. — Poirle, application de la photographie pour impressions. — Comptoir général de photographie (MM. Picard et Cie), fournitures pour la photographie. — Aost et Gentil, photographie. — Faller, appareils pour la photographie. — Delon, de Toulouse, photographie. — Verchère (Mme) et Garnier, éditeurs de photographies. — Courrier, photographies. — Damry, Walter, photographies. — Pirou, Eugène, photographies.

Collaborateurs, pour l'exécution.

MM. Chmielenski, de la maison Quantin. — Demangeot, de la maison Devambez.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'invention, la forme et le décor.

MM. Quinsac, photographies. — Brogi, de Florence, photographies. — Capelle, estampes, eaux-fortes. — Bouillaud frères, de Mâcon (S.-et-L.), photographies.

Médailles de mérite (bronze).
Pour l'exécution.

MM. Warmont, A., impressions diverses. — Gaffré et Joudrier, plumes. Hamel, impressions. — Tissot, épreuves typialographiques. — Victor Rose, photogravure. — Desaint fils, toiles peintes. — Védrine, L., photographies vitrifiées sur porcelaine. — Carquero Mario, photographies et appareils. — Gorde, appareils de photographie. — Logé, encadrements artistiques. — Hieckel, photographies instantanées. — Bucquet, Maurice, de Ville-d'Avray, paysages instantanés. — Rébo des Montils, portraits peints à l'huile d'après photographies. — Silvestre et Cie, photogravure. — Sauret, Marius, ébénisterie pour la photographie. — Mendoza, Marco, photographies. — Larger, photographie et glyptographie. — Giraudon, A., photographies. — Jaubert, L., globes célestes pour l'enseignement. — Cornu-Gille, livres d'heures. — Bardou-Job, papiers à cigarettes.

Collaborateurs, pour l'exécution.

MM. Cornu, Paul, de la maison Cornu-Gille. — Picot Edmond et Joseph Charles, de la maison Michelet. — Lazare Lespinasse, de la maison Capelle.

Mentions honorables.
Pour l'invention, la forme et le décor.

MM. Bucquet, Maurice, de Ville-d'Avray, paysages instantanés. — Petit Ch. G. et Cie, impressions. — Thiollier, de Saint-Germain-en-Laye, documents historiques. — Laboratoire d'études physiques de la Tour Saint-Jacques, photographies. — Poirel, applications de la photographie aux impressions. — Aost et Gentil, photographies. — Krafft, Hugues, photographies. — Damry, Walter, photographies. — Pirou, Eugène, photographies. — Silvestre et Cie, photogravure.

Mentions honorables.
Pour l'exécution.

MM. Joudou-Bell, éditeur. — Vallois, photographies. — Luttringer, encadrements artistiques. — Krafft, Hugues, photographies. — Traut, photogravure. — Beaugrand, portraits à l'huile. — Savary, Alex., de la Rochelle, photographie. — Lelogeais, estampes.

GROUPE DES DÉPOUILLES ANIMALES

Exposants hors concours.

MM. Giraudon, S., maroquinerie artistique, membre du jury.

Médaille d'excellence en or.

M. Marius Michel, reliures artistiques.

Médailles de mérite en bronze.
Pour l'exécution.

MM. Middegaels, objets en ivoire. — Ritter, Michel, reliure. — Jeaudonnenc, ouvrages en cheveux. — Parent, Frédéric, bouquets naturalistes. — Ragareux, cadres artistiques. — Gely, tapis en peaux de chèvre.

Collaborateur, pour l'exécution.

M. Zéphirin, Ed., de la maison Giraudon.

Mentions honorables.
Pour l'exécution, la forme ou le décor.

MM. Cornu, Gille, reliures. — Ritter, Michel, reliures. — Middegaels, objets en ivoire.

Mentions honorables.
Pour l'exécution.

Mlle Nicolas-Rome, fleurs artificielles. — M. Gaydou, vaporisateur.

Collaborateurs, pour l'exécution.

MM. Lemettais Benjamin, Gary Édouard et Mlle Douchez Clémentine, de la maison Marius-Michel.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS

Ch. Delagrave, Éditeur, Paris.

Imp. Phot. Aron Frères Paris.

PLAT EN FAIENCE DE MOUSTIERS

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Fleuron composé par M. P.-V. Galland pour la *Revue des Arts décoratifs.*

RAPPORT DU JURY DE L'INVENTION DE LA FORME ET DU DÉCOR.

(*M. Lucien MAGNE, rapporteur.*)

L'Union centrale des Arts décoratifs s'était proposé de réunir dans une Exposition générale non seulement les œuvres de choix déjà remarquées dans les Expositions particulières de la Terre, du Bois, du Verre ou du Métal, mais encore et surtout des œuvres nouvelles, capables de mettre en lumière les progrès accomplis depuis dix années dans toutes les branches de l'art français.

Cette belle Exposition a réalisé, au moins en partie, les espérances de ses organisateurs. Des artistes, inconnus hier, ont pris place à côté des maîtres de l'art moderne, et leurs créations originales ont la simplicité de forme et la justesse d'expression qui, aux belles époques de l'art, ont toujours caractérisé le génie français; d'autres se sont attardés à reproduire des types anciens, admirables assurément dans le milieu où ils ont été créés, mais peu appropriés aux exigences de la vie moderne et certainement étrangers aux idées et aux besoins d'une société qui diffère absolument des sociétés antérieures.

Avant d'apprécier, comme il convient, ces œuvres diverses, nous rappellerons les lois

simples et immuables auxquelles est soumise toute œuvre d'art. C'est de l'observation de ces lois, souvent méconnues, que dépend le style original de chaque époque; elles doivent donc être la base de toute critique.

Nous réunirons ces lois dans une seule définition : « Toute œuvre qui est l'expression parfaite d'une idée ou d'un besoin, qui satisfait par sa forme décorative à sa destination et s'approprie les qualités de la matière, est une œuvre d'art. » Nous trouverions difficilement une définition plus large et plus conforme à l'idée nécessaire de l'Unité de l'art.

Jadis tous les arts, que nous appelons décoratifs parce qu'ils concourent à la décoration monumentale, étaient partie intégrante de l'architecture. L'art était l'art sans épithète, et les distinctions établies entre les arts ou les métiers tenaient surtout aux qualités de la matière qui influaient sur les méthodes de composition décorative. On faisait peu d'esthétique, mais beaucoup de bonne besogne, et chaque artiste avait dans son art des connaissances générales et complètes. Les « tailleurs d'images », qui décoraient le portail de la cathédrale de Reims ou le tombeau du duc de Bretagne François II, ne se divisaient pas en statuaires et en ornemanistes. Aussi l'unité de l'œuvre, rare de notre temps, était-elle réalisée partout et sans effort.

Chaque époque interprétait à sa manière la flore, la faune ou la figure humaine, et cette interprétation caractéristique se manifestait aussi bien dans le décor d'un vitrail ou d'un vase que dans les ornements d'un meuble ou d'un tissu.

Mais l'unité de vues et de sentiments, dans la composition décorative, subordonnait toujours le choix des formes aux qualités de la matière. On savait donner à la pierre le décor qui lui convient, suivant qu'elle est le chapiteau d'une colonne, le claveau d'un arc ou l'appui d'une croisée; on savait forger le fer en ornements nerveux et souder sur une tige élégante les feuilles les plus délicates; on exécutait avec la dernière perfection les assemblages du bois; on ne surchargeait pas d'ornements inutiles les supports des meubles ou les cadres des lambris, mais on réservait la sculpture aux panneaux dont les dimensions mêmes limitaient le décor; on occupait par de superbes verrières les larges ouvertures de nos cathédrales; mais ces verrières, enchâssées dans l'architecture, n'étaient que des mosaïques translucides, serties au moyen du plomb, qui soutenait par des lignes sombres les contours des ornements ou des figures et empêchait la confusion des couleurs. La mosaïque et la tapisserie n'étaient point de pénibles reproductions de tableaux; c'étaient des arts particuliers, ayant leurs procédés spéciaux de composition et d'exécution et leur décor approprié soit à l'émail, soit à la laine. Le plomb s'étalait en ornements souples, comme il convient à une matière malléable, que relève le travail du marteau.

Depuis l'origine de l'art français au XIIe siècle, jusqu'à sa transformation au XVIe siècle, l'unité est complète. La forme et le décor traduisent librement, mais nettement, l'idée ou le besoin dont l'œuvre est l'expression vive. Si la décoration se renouvelle d'âge en âge, par une interprétation particulière de la nature, il y a toujours accord entre l'invention et l'exécution, entre l'idée et la forme, entre l'esprit et la matière.

Cet accord a cessé d'exister le jour ou l'art s'est immobilisé dans l'étude de types anciens, considérés comme immuables. On s'accoutuma peu à peu à tirer des monuments grecs ou romains, imparfaitement dessinés et mesurés, des règles de proportion applicables à tous les édifices.

On cessa de composer des œuvres pour l'homme. L'art sortit du peuple pour s'isoler dans les individus, et devint pour quelques élus une abstraction de quintessence, une plante de serre chaude, conservée dans l'atmosphère tiède et sereine des académies, mais incapable de pousser ces vigoureux rameaux qui ont besoin, pour s'épanouir, du soleil et du grand air.

La centralisation administrative, organisée par la monarchie absolue, s'étendit à l'ensei-

gnement des arts. Les écoles provinciales disparurent. On sacrifia l'originalité de notre art aux exigences d'un art d'apparat, fait de colonnes ou de pilastres, d'arcades et de frontons et bien commode d'ailleurs, puisque désormais le caractère d'une œuvre ne dépendait plus de sa destination, mais de certains modules, écrits quelque part dans les livres.

Deux monuments, élevés l'un en France l'autre en Italie, caractérisent bien le génie de

Fac-similé d'un dessin original de Paul Baudry. Étude pour la muse Calliope au foyer de l'Opéra (appartient à M. Alphand).

deux races et les tendances opposées de deux civilisations : d'un côté, Notre-Dame de Paris, avec la magnifique ordonnance de sa façade, où, de la base au sommet, tout ornement a sa raison d'être, où les ouvertures accusent extérieurement la disposition des nefs, l'emplacement des voûtes ou du beffroi, où la balustrade, faite à l'échelle de l'homme, sert de mesure au monument; de l'autre côté, Saint-Pierre de Rome, conception gigantesque sans doute, mais dont les éléments sont démesurément agrandis suivant une loi de proportion étrangère à l'homme, dont la façade n'est qu'un placage indépendant de l'œuvre

qu'il recouvre, où tout, jusqu'au bénitier, doit être colossal pour conserver l'harmonie des rapports arbitraires qui constituent cette grandeur toute de convention.

Je ne chercherai pas à expliquer comment et par suite de quelles erreurs notre art français, logique et sincère, a pu s'accommoder à la prétentieuse majesté de l'art italien en décadence. Mon éminent collègue, M. de Fourcaud, a exposé, à cette place [1], les raisons de cette transformation singulière, qui s'est étendue subitement à nos idées et jusqu'à notre langage.

L'enseignement abstrait de l'art flattait-il l'orgueil des artistes, en les mettant hors de la vie commune ? Je ne sais; mais on se trompait assurément en assujettissant l'art à des règles conventionnelles. La nature, par sa variété infinie, échappe aux proportions fixes, et la beauté de la forme se renouvelle sans cesse par l'étude sincère de la nature.

Tout art, réduit à l'abstraction, est condamné à l'impuissance, et l'artiste, qui s'enferme dans des formules, risque fort d'être oublié sur son piédestal.

Aussi quelle déchéance des arts décoratifs pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle! Les uns, comme le vitrail, disparaissent complètement; les autres végètent : la céramique ne s'attache qu'au décor des porcelaines et n'est plus utilisée pour la décoration des monuments. La tapisserie est réduite à la copie des tableaux. Le plomb fondu remplace le plomb martelé. Le fer forgé a encore quelques applications, principalement dans la Lorraine, où les traditions anciennes se sont maintenues; mais les œuvres, quoique intéressantes, sont plus remarquables par l'exécution que par la décoration logique de la matière. On exécute, en menuiserie, de grands panneaux dont les planches se disjoignent; les combinaisons d'assemblage sont oubliées. Le bois, cette belle matière, se recouvre d'un enduit pour recevoir des peintures ou des dorures, et la pauvreté de l'invention se dissimule sous des garnitures de bronze.

Tout devint factice dans la société du XVIIIe siècle, depuis les faux bergers, qui inspiraient les peintres de boudoirs, jusqu'aux faux temples qui décoraient les jardins. Mais lorsque cette société fut emportée par la Révolution française, les républiques anciennes de la Grèce et de l'Italie, qui semblaient être les modèles du nouvel ordre social, fournirent encore des types à nos artistes, et plus que jamais l'art romain fut en honneur. Tandis que les saints du calendrier faisaient place aux Gracchus, aux Marius et aux Brutus, le peintre David et les architectes Percier et Fontaine cherchaient dans l'antiquité la formule de l'art nouveau. La sincérité de leurs efforts se traduisit dans leurs œuvres par une pureté de formes, poussée jusqu'à la sécheresse; mais ils eurent la gloire de remettre en honneur l'étude du dessin qui est devenue l'une des qualités maîtresses de l'école moderne.

Toutefois ce retour aux arts de l'antiquité ne fut que passager. La société nouvelle, fondée sur le travail, sur la liberté, sur l'égalité de tous devant la loi, cette société où le mérite individuel établit seul des distinctions entre les citoyens, était absolument différente des sociétés antiques, et l'art français qui, même dans ses erreurs, avait su conserver les qualités de simplicité et de goût qui lui sont propres, allait renaître enfin.

Tandis que notre langue admirable, rejetant les emprunts étrangers, se retrempait dans l'épopée nationale, un poète immortel exaltait dans sa « Notre-Dame de Paris » les beautés méconnues de nos vieux monuments. En même temps, des artistes comme Lassus et Viollet-le-Duc, des écrivains comme Vitet et Mérimée communiquaient au peuple l'enthousiasme que leur inspiraient les chefs-d'œuvre de notre art du moyen âge. L'État s'associait à ce grand mouvement et dressait l'inventaire de nos monuments historiques, fier de sauver le magnifique héritage légué par nos ancêtres et gaspillé pendant plusieurs siècles.

Mais alors, par un revirement naturel, les artistes s'éprirent des arts du moyen âge,

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, tome V, page 230, *Rapport général de la 8e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs.*

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

MÉDAILLE OFFERTE PAR LES EMPLOYÉS DU « BON-MARCHÉ » A MADAME BOUCICAULT
EXÉCUTÉE PAR M. ROTY

(MÉDAILLE D'OR A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS)

comme leurs devanciers s'étaient épris des arts de l'antiquité. On avait imité les édifices romains ; on imita les édifices construits en France du XIIe au XVIe siècle, et les monuments

Dessin inédit de Paul Baudry. Composition pour le plafond la « Comédie » au foyer de l'Opéra.

religieux, élevés à Paris au milieu du XIXe siècle, sont presque tous inspirés des églises du moyen âge. Chaque artiste choisit d'ailleurs son modèle : le XIIIe siècle refleurit à l'église de

Belleville et le xve siècle à l'église Saint-Bernard. Le xiie et le xvie siècle brillent de nouveau à l'église Saint-Ambroise et à l'église de la Trinité.

Ce besoin d'imiter envahit à son tour les arts de la décoration. Ce ne sont plus que stalles du xiiie siècle, bahuts du xve siècle, crédences et dressoirs du xvie siècle. Toutes les époques sont mises à contribution. Les collectionneurs, qui s'érigent en critiques, exagèrent encore, s'il est possible, le goût du pastiche. Le public, qui n'y comprend rien, mais n'en peut mais, finit par réclamer à son tour les beautés d'ordre divers dont le sens lui échappe, et un mot nouveau, « l'éclectisme », sert à désigner la manie qui consiste à rassembler dans un même lieu les objets les plus disparates.

Cependant les partisans de l'art antique, les Classiques, n'avaient pas désarmé. S'autorisant d'œuvres grandioses, comme la Madeleine, ils revendiquaient pour eux et pour eux seuls l'enseignement des arts. Maîtres de l'École, ils en écartaient les Romantiques, interrompant les cours de Viollet-le-Duc; mais les leçons de l'illustre architecte, répandues par ses livres, pénétraient dans les ateliers et imposaient à ses contradicteurs mêmes la méthode du raisonnement et de l'analyse, indispensable au progrès des arts.

De cette lutte mémorable et féconde devait sortir l'art moderne; mais c'est à peine si les efforts originaux ont été remarqués dans ce chaos d'idées opposées dont la confusion semble avoir obscurci tous les jugements portés sur l'art contemporain.

On a répété, on répète encore que notre siècle, ce grand xixe siècle où le génie français éclate partout, dans les sciences, dans les lettres et dans les arts, n'a pas de style. L'éclectisme, qui confine au scepticisme, est devenu pour quelques-uns, en art, comme en philosophie, une sorte de *credo*, et, l'ignorance aidant, les yeux sont restés fermés comme les intelligences.

Et cependant, si l'on jette un regard en arrière, comment ne pas admirer le sublime élan de l'art français depuis un siècle?

Voyons la peinture, et, pour ne pas sortir du cadre des arts décoratifs, laissons de côté le tableau de genre, le paysage et le portrait qui ont atteint, de notre temps, à des hauteurs qu'on n'a jamais dépassées. Dans quel pays, dans quel siècle a-t-on vu pareille réunion d'artistes? Avec David commence la peinture historique, théâtrale sans doute comme toutes les œuvres du Premier Empire, mais vraiment décorative par le groupement des personnages, présentés suivant l'ordonnance du bas-relief antique. Ingres après David et Flandrin après Ingres reprennent dans leurs œuvres les traditions et les procédés de la décoration monumentale. Quelle magnifique progression du Serment du jeu de paume à l'Apothéose d'Homère et de l'Apothéose d'Homère à l'Entrée du Christ dans Jérusalem!

Et à côté des maîtres de la forme, voici les maîtres de la couleur : Prud'hon, avec ses lumineuses et poétiques allégories; Géricault, le peintre du mouvement; Delacroix, que les Romantiques reconnaissent pour chef, aussi séduits par la puissance que par l'incorrection de son œuvre, et le plus brillant de nos coloristes, Henri Regnault, mort, comme Géricault, à la fleur de l'âge, mais non sans nous laisser le souvenir impérissable de son génie.

Ce sentiment de la décoration, qui unit le peintre à l'architecte, n'a-t-il pas encore des représentants parmi nous? Ne se révèle-t-il pas dans les plafonds de Baudry, mort lui aussi prématurément, dans les œuvres de MM. Lenepveu, Puvis de Chavannes, Galland, Cazin ou Olivier Merson?

Voyons encore la sculpture. N'est-ce pas le génie francais lui-même que nous saluons dans le Départ de Rude, cette épopée vivante, où l'artiste, rompant avec la tradition antique, a osé introduire dans la sculpture l'expression et le mouvement? N'est-ce pas encore le génie français qui apparaît dans l'œuvre magistrale de David d'Angers au Panthéon, dans les bas-reliefs de Carpeaux, dans les compositions de MM. Falguière et Dalou?

Et que de maîtres à côté de ces maîtres! Que d'œuvres originales depuis *la Jeunesse* et *le Berryer* de M. Chapu, jusqu'au *Gloria Victis* de M. Mercié ou aux *Premières Funérailles* de M. Barrias; depuis le monument de *Lamoricière* de M. Paul Dubois jusqu'à la belle figure de l'archevêque *Darboy*, œuvre de M. Guillaume!

Voyons enfin l'architecture, qui comprend tous les arts de la décoration. Ce n'est donc

Croquis de M. Ch. Lameire représentant l'empereur Constantin, figure destinée à la décoration de Saint-Front de Périgueux.
(Médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.)

pas un monument français et moderne que l'Arc de triomphe de l'Étoile, élevé par Chalgrin et Huyot pour consacrer notre gloire militaire, cet édifice aux lignes simples, couronné par une superbe corniche, et dont la décoration vraiment monumentale résulte de l'opposition juste de grandes faces nues aux richesses de la sculpture. Et la bibliothèque Sainte-Geneviève, construite vers 1845, en pleine lutte des romantiques et des classiques, où pour la première fois Henri Labrouste osait employer le fer et la fonte comme éléments de la décoration d'une salle? Et les Halles centrales de Baltard, type de l'emploi exclusif du fer? Et la robuste caserne de la rue de la Banque élevée par Grisart? Et les nou-

velles galeries de l'École des beaux-arts, où Duban s'essayait à son tour dans les applications décoratives de la construction apparente? Et, plus près de nous, l'église de Montrouge de M. Vaudremer, le collège Chaptal de M. Train et l'Opéra même de M. Garnier? Ce ne sont donc pas des œuvres modernes et caractéristiques? Si la personnalité de l'artiste se manifeste dans toutes ces œuvres, n'est-ce pas l'éloge plutôt que la critique de l'art contemporain?

Que serait-ce si nous passions en revue les monuments de l'architecture privée faits depuis vingt ans? Les œuvres originales abondent. La maison, suivant qu'elle est disposée pour recevoir une ou plusieurs familles, ou qu'elle est faite en vue d'installations commerciales, reprend peu à peu les formes logiques qui sont dans la tradition de l'art français, et nous avons eu dans une conférence récente l'occasion d'en donner de nombreux exemples.

Ce mouvement artistique du XIXe siècle, qui se manifesterait à tous les yeux, si quelques-uns ne restaient volontairement fermés, s'est-il étendu à tous les arts de la décoration? L'Exposition actuelle nous permettra de répondre à cette question.

La peinture décorative y est représentée par des cartons de tapisserie de M. Galland et de M. Ehrmann, par des cartons de mosaïque de M. Lenepveu et par l'œuvre tout entière de M. Lameire [1]. Les cartons de M. Galland font presque tort aux tapisseries des Gobelins, qui n'ont point la simplicité et la fermeté des compositions du maître. Les cartons de M. Lenepveu, largement dessinés, ont, dans l'interprétation décorative des formes, la simplicité que doit comporter la mosaïque, et l'œuvre sera certainement remarquable. M. Lameire suit la tradition décorative des Flandrin et des Denuelle, et ce sont les peintures de Saint-Germain-des-Prés qui ont inspiré son « Catholicon », œuvre destinée à symboliser l'art chrétien et qui obtint un légitime succès à l'Exposition universelle de 1867. Nous avons revu avec plaisir à côté de ces dessins les esquisses de la frise qui décore la salle des fêtes au Palais du Trocadéro. L'interprétation simple des figures et des animaux donne à toute la composition un caractère de grandeur. On devine chez cet artiste la préoccupation des silhouettes claires, des mouvements simples; il évite soigneusement les effets perspectifs et les modelés violents qui risqueraient d'isoler la composition de la surface plane qu'elle doit décorer.

C'est aussi un décorateur que M. Ehrmann, et ses intéressants cartons de vitraux ou de tapisseries révèlent à la fois les qualités d'un architecte et d'un peintre. Peut-être y a-t-il exagération des nuances dans le carton de tapisserie qu'il expose cette année et j'ai bien peur que les ouvriers de la manufacture des Gobelins ne les exagèrent encore.

M. Ouri présente de jolies maquettes qui semblent bien appropriées à la décoration architecturale, et M. Guillon deux charmants paysages, encadrés de bordures [2], dont les ornements sont empruntés à la terre émaillée. La restitution de Vezelay est d'une coloration tout à fait séduisante.

Deux jeunes artistes, MM. Parvillée frères [3], ont reproduit, par de belles aquarelles, l'intéressant carrelage du XVIe siècle qu'ils ont rétabli dans une chapelle de la cathédrale de Langres. M. Debrie a exposé une remarquable aquarelle du plafond du Palais de Justice de Rennes, et M. Claude David d'intéressantes études de décoration intérieure.

L'Exposition comprenait encore un grand nombre de tableaux qui, comme les œuvres de MM. Hynaïs et Cesbron, ont d'incontestables qualités, mais sont étrangers à l'art de la décoration.

1. Nous donnons à la page précédente un croquis de cet artiste. Nous reproduisons également en planches hors texte une partie de la frise que cet artiste a peinte sur le meuble en métal exécuté par MM. Christofle, « la Bibliothèque des Bulles », qui est au Vatican.
2. Voir aux pages suivantes la reproduction de ces bordures.
3. Nous avons publié, en planches hors texte, quelques spécimens de ces carrelages.

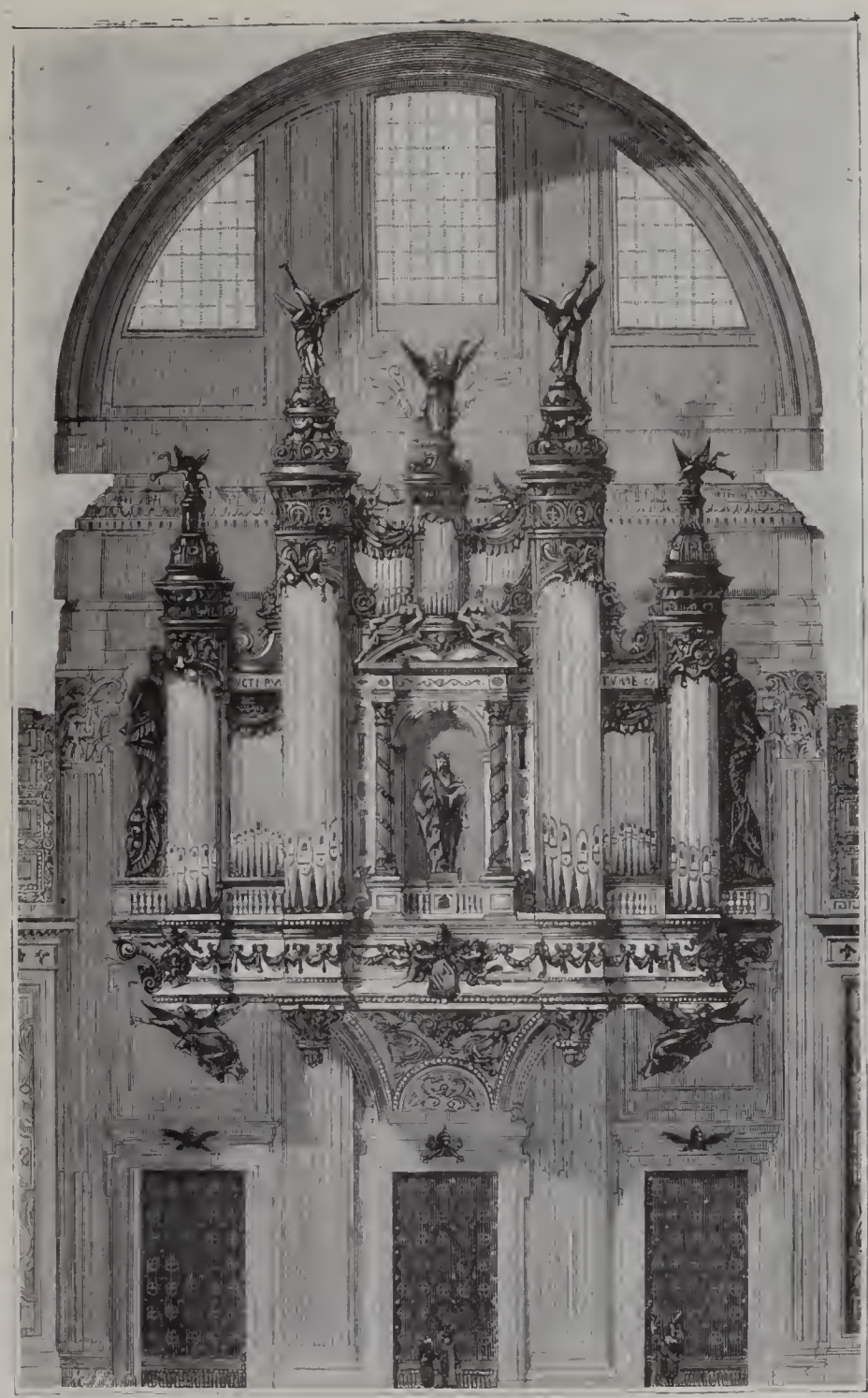
Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

FRAGMENT DE LA FRISE EXÉCUTÉE PAR M. CH. LAMEIRE

Pour la Bibliothèque des Bulles, au Vatican

(MÉDAILLE D'OR A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS)

La sculpture décorative est représentée par l'œuvre considérable de M. Bloche. Ce sculpteur expose, outre les reproductions de ses travaux du Vaudeville, du théâtre d'An-



Projet d'orgue monumental pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, par M. Cavaillé-Coll.
(Vue intérieure de l'entrée principale.)
(Médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.

gers, des hôtels Mirabaud, les modèles de grandes frises à rinceaux ornés de figures, exécutés avec la verve des sculpteurs français du XVIe siècle pour la restauration de l'Hôtel de Pincé à Angers[1]. Son tympan de l'église d'Albart, où est figuré le Christ, entouré des

1. Nous avons donné, en planche hors texte, la reproduction d'une de ces frises.

attributs des évangélistes, est une œuvre inspirée de la sculpture du moyen âge, mais où la personnalité de l'artiste s'affirme par la recherche de la forme et par un sentiment très juste des oppositions et des valeurs relatives des saillies.

M. Germain expose un beau fragment du Tombeau de M. Dumont, et M. Trugard le modèle d'une superbe guirlande, exécutée en bronze dans les ateliers de M. Barbedienne.

A côté de ces œuvres de décoration, nous devons citer en première ligne les belles plaquettes et les médailles de M. Roty [1], la gracieuse Rose de Mai de M. Morice et la fière Jeanne d'Arc de M. Chatrousse, bien que ces belles figures n'aient que des rapports lointains avec la décoration monumentale.

Le modèle d'un orgue destiné à Saint-Pierre de Rome et dû à la collaboration de M. Cavaillé-Coll et de M. Simil [2] fait le plus grand honneur à ces artistes. L'œuvre est largement composée, et, si les détails paraisssent être d'une grandeur exagérée, il faut reconnaître que cette exagération est motivée par les dimensions colossales de l'édifice.

Une salle consacrée à l'exposition posthume des œuvres de Carrier-Belleuse donne la mesure de la verve et des inventions charmantes de cet artiste, qui eut la plus grande influence sur les derniers travaux de la manufacture de Sèvres.

L'exposition de MM. Robert frères comprend des compositions intéressantes dans tous les genres. C'est l'œuvre d'artistes incèrement épris de leur art, et leurs modèles pour l'enseignement révèlent des connaissances générales sur la décoration dont nous sommes heureux de pouvoir faire l'éloge.

Les dessins de M. Couty sont d'une invention charmante. Cet artiste, qui est, si nous ne nous trompons, un élève de M. Galland, applique à chaque ornement cette interprétation décorative de la nature qui caractérise toutes les œuvres de son maître.

M. Guérin et Mme Thoret exposent les intéressants travaux exécutés dans leurs cours et qui témoignent de progrès constants dans l'enseignement du dessin.

Puisque nous passons en revue les dessins et les modèles utiles à l'enseignement, nous devons signaler le cours de dessin géométrique de M. Chabat et les gravures du livre de M. Rouyer consacré à l'étude de l'architecture française.

L'enseignement nous conduit à l'examen des œuvres où son influence est nécessairement considérable. Nous les examinerons successivement en suivant la classification par matières, adoptée avec raison dans les diverses Expositions de l'Union centrale des Arts décoratifs.

La pierre, l'une des richesses de notre sol, cette noble matière qui donne à tous nos monuments un caractère particulier de grandeur, de stabilité et de durée, peut être difficilement isolée de l'œuvre d'architecture. Elle ne figure à l'Exposition que sous la forme de bancs et de vasques taillés dans les carrières de l'Échaillon. Mais le travail artistique du marbre et des pierres fines est largement représenté.

M. Guilbert Martin, qui a fondé dans notre pays un atelier de mosaïstes, expose des mosaïques de marbre aussi remarquables par la composition que par l'harmonie des couleurs. Nous les préférons de beaucoup à ses mosaïques d'émail, dont les colorations sont un peu discordantes et les nuances inutilement multipliées [3]. La mosaïque, comme les autres décorations murales, exige des silhouettes simples, des colorations franches et ne doit être en aucun cas l'imitation d'un tableau.

M. Varangoz se distingue par le choix des pierres fines dont il utilise les colorations

1. Nous donnons, en planche hors texte, le fac-similé d'une de ces médailles, face et revers.
2. Voir, page précédente, le modèle de cet orgue.
3. Nous publions cependant, en planche hors texte, une de ces mosaïques d'émail, l'œuvre la plus importante en ce genre de l'habile fabricant : c'est une *Cléopâtre* qui, au point de vue de l'invention, est remarquable.

MOSAIQUE (XIXe SIÈCLE)

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

CLÉOPATRE

Tableau en mosaïque d'émail exécuté par M. GUILBERT-MARTIN
d'après une aquarelle de Gustave Doré

(Médaille d'or a la 9e exposition de l'union centrale des arts décoratifs)

chatoyantes pour des vases élégants, que décorent quelques appliques de bronze. C'est à tort qu'on refuserait à M. Varangoz un mérite d'invention, sous prétexte que la nature lui fournit ses pierres. Le choix qu'il en fait est d'un artiste et les œuvres qu'il expose sont vraiment des œuvres d'art.

Nous avons remarqué aussi les camées sur sardoine, où l'artiste, M. Gaulard, a profité très habilement des couches diversement colorées de la matière, et les pierres gravées de M. Tonnelier, dont l'exécution est fort habile, mais la forme surannée.

L'industrie du bois, en dépit de la richesse des œuvres exposées, est encore dans une période d'imitation, et les productions originales sont rares.

Les fabricants se contentent de copier ou d'interpréter des modèles anciens. Tantôt,

Pièces céramiques en grès mat ou émaillé exposées par M. Delaherche.
(Médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.)

comme MM. Raison Renouvin, Leroux, Robben, Hugnet et Vérot, ils choisissent leurs types dans la Renaissance française; tantôt, comme MM. Raulin et Dienst, ils s'inspirent des meubles des deux derniers siècles. M. Drouard expose même un joli dressoir dans le goût du xve siècle.

Toutes ces œuvres témoignent d'un réel talent d'exécution, mais aussi d'un abus de luxueux détails, qui ne laissent pour l'œil aucun repos. Nous reconnaissons volontiers le goût des meubles de M. Raulin, où l'application du bronze est discrète, où les formes même empruntées au xviiie siècle ont une simplicité relative. Une table de M. Dienst, composée avec les éléments décoratifs du xviie siècle, est aussi fort intéressante.

Mais nous eussions préféré les formes élégantes et simples et les combinaisons rationnelles d'assemblage qui, dans l'ébénisterie comme dans la menuiserie, doivent caractériser chaque objet, suivant sa destination.

Nous n'avons trouvé ces qualités d'invention et de décor, en dehors de la curieuse exposition de M. Viardot, que dans quelques meubles en marqueterie de M. Hunsiger : ces

meubles sont décorés à l'aide de bois incrustés, formant des combinaisons de guirlandes et d'ornements, aussi harmonieuses pour le dessin que pour la couleur.

M. Viardot expose des œuvres charmantes, où il s'est efforcé d'approprier à nos convenances des formes empruntées à l'art japonais. Si M. Viardot n'était pas un artiste, nous nous bornerions à faire l'éloge des meubles de goût qu'il expose. Mais son essai d'adaptation d'un art étranger à notre art ne peut et ne doit être qu'un essai, et nous sommes convaincu qu'il présentera à l'Exposition de 1889 des œuvres modernes et bien françaises.

Nous devons signaler encore les efforts de M. Aimone dans la décoration d'un lambris, de M. Rossel dans la composition d'un lit d'apparat, tout en regrettant dans leurs œuvres des défauts d'étude et d'ajustement qui nuisent à l'effet qu'ils ont cherché.

Nous disions tout à l'heure que toute composition décorative doit utiliser les qualités de la matière et répondre par sa forme à sa destination. C'est la condition absolue de l'originalité dans l'art, et c'est parce qu'elle n'est point observée que les œuvres d'ébénisterie sont généralement incomplètes.

Ici des supports ont une maigreur excessive; là ils sont chargés d'ornements superflus; dans ce lit d'apparat, l'emploi de la figure humaine n'est pas justifié et la rocaille du XVIIIe siècle lutte avec les ornements du XVIe siècle. Dans ce buffet, vrai château fort en miniature, la matière est mise au service d'une idée bizarre, l'imitation par le bois d'un ouvrage de pierre. Ailleurs une pendule a fourni les éléments de la décoration d'un meuble.

Il est à souhaiter que l'École des arts décoratifs puisse introduire bientôt, grâce à son enseignement, des idées nouvelles dans des ateliers d'où sortiraient des chefs-d'œuvre si les qualités d'exécution, que nous reconnaissons partout, pouvaient s'appliquer à des compositions rationnelles.

Il faut que notre vieux bon sens français réagisse contre cette manie d'imitation qui charge notre siècle de toutes les dépouilles des siècles passés; l'archéologie doit nous apprendre, non à faire des pastiches, mais à chercher dans les formes anciennes l'expression des besoins ou des idées des sociétés disparues, afin de satisfaire de même, par des œuvres originales, aux idées et aux besoins de la société moderne.

Dans la menuiserie proprement dite, nous n'avons à signaler que les parquets à compartiments de M. Cassard, dont les ornements correspondent à des combinaisons intéressantes de bois diversement colorés.

Quelques exposants ont fait d'intéressantes applications de peintures, exécutées sous vernis Martin, à la décoration des meubles. Des panneaux de fleurs, peints par M. Saintin, sont particulièrement remarquables.

Les autres classes du groupe du bois ne nous ont point paru présenter d'objets intéressants pour l'invention, la forme ou le décor.

Au contraire, les industries de la terre et du verre sont représentées par des œuvres de premier ordre. Ici l'enseignement donné depuis plusieurs années a déjà porté ses fruits, et des noms nouveaux, tels que ceux de MM. Delaherche, Chaplet et Dammouse, prennent place à côté des noms de MM. Deck et Haviland, dont les œuvres avaient été admirées dans la dernière Exposition technologique.

M. Delaherche, élève de l'École des arts décoratifs, est la démonstration vivante de l'influence que doit exercer sur un artiste l'enseignement de la composition décorative. Rien n'est plus séduisant que ces pièces en grès, mat ou émaillé, dont les ornements ne font que soutenir et accentuer les formes, dont les émaux ont des inégalités chatoyantes [1]. M. Delaherche semble vouloir ressusciter l'art du grès émaillé dans la décoration

1. Voir, page précédente, un dessin de M. Charles David, l'habile dessinateur, reproduisant quelques-unes de ces pièces.

monumentale; mais son épi est une œuvre incomplète : la silhouette d'un épi exige une grande simplicité de lignes et des élégances de forme que doit donner l'étude des parties ajourées. Nous aurons certainement, dans une prochaine Exposition, des œuvres parfaites de M. Delaherche et notre architecture colorée en tirera de nouveaux effets.

A côté de M. Delaherche, M. Chaplet se distingue par des vases flammés d'une coloration superbe. Les formes de ces vases n'ont peut-être pas ce mérite d'invention heureuse que nous signalions tout à l'heure; mais les tons sont d'une puissance et d'une harmonie incomparables. M. Chaplet s'est formé, dit-on, dans l'atelier de M. Haviland; ses œuvres le mettent désormais au premier rang parmi les maîtres.

C'est encore au premier rang que se maintient M. Haviland, dont les œuvres sont parfaites à tous égards. Ses grès émaillés, rehaussés d'or, ne le cèdent en rien à ses magnifiques porcelaines de Limoges. Jamais la fabrication française ne s'est élevée plus haut.

M. Dammouse a exposé des porcelaines de grand feu aussi séduisantes par l'élégante simplicité de la forme que par la beauté du décor. Comme dans les œuvres de M. Delaherche et de M. Chaplet, l'ornementation est sobre et bien placée; quelques vases sont vraiment des œuvres d'art.

M. Jouneau fabrique à Parthenay des objets en terre émaillée inspirés directement des belles faïences anciennes d'Oiron.

M. Lachenal expose de jolis vases et des plats peints sous émail, qui rappellent les plats de M. Deck.

Il faut citer encore un beau vase dans les travaux de l'école de céramique que dirige Mlle Menon, les bustes en terre cuite de M. Bohn, les faïences bleues de M. Baudin et quelques pièces de l'exposition de M. Pull.

Notre faïence occupe actuellement la première place et la conservera longtemps; contrairement à la faïence italienne, qui s'est immobilisée dans l'imitation des œuvres similaires du XVIe siècle, la faïence française a complètement renouvelé ses méthodes de composition et ses procédés d'exécution. Par une heureuse alliance de l'art et de la science, les chimistes ont trouvé des colorations nouvelles dont les céramistes ont enrichi leur palette, ajoutant la richesse du décor à la beauté tantôt robuste et tantôt élégante de la forme.

L'industrie du verre n'a pas les développements qu'elle avait pris en 1884. Nous ne trouvons à l'exposition ni M. Appert, ni M. Rousseau, ni M. Gallé; seul M. Brocard est resté sur la brèche.

L'exposition du vitrail, très importante il y a trois ans, est aussi fort limitée cette année, et les œuvres exposées n'indiquent aucun progrès.

Au contraire, il semblerait que les peintres verriers eussent négligé de satisfaire aux conditions essentielles de toute décoration translucide, l'harmonie juste des tons voisins et leur isolement par la mise en plomb.

Parmi les œuvres exposées, un vitrail, représentant la réunion de l'Alsace et de la Lorraine à la France, a été exécuté d'après un carton intéressant. Mais le parti, pris dans l'exécution, de diviser le vitrail par un réseau rectangulaire de plombs équidistants, sans souci ni des figures ni des ornements, et le choix d'émaux de coloration neutre, là où les tons soutenus des verres teintés en masse eussent été nécessaires, font du vitrail une œuvre inférieure au carton.

Que dire encore d'un essai d'application d'émaux opaques sur le verre? Si c'est une invention, nous n'en comprenons point la portée. Car le vitrail émaillé ne présente en transparence que des silhouettes obscures découpées sur un fond clair; vu par réflexion, il ne laisse apparaître que la décoration d'émail opaque, et alors pourquoi serait-il nécessaire d'appliquer cet émail sur une matière fragile comme le verre, au lieu de prendre pour support une matière plus résistante?

Ce sont là des essais inutiles. Le vitrail n'est pas la céramique, et le vitrail est un art complet par lui-même. Les maîtres verriers, tels que MM. Appert et Pelletier, nous fournissent une matière admirable, dont les nuances varient à l'infini; la mise en plomb est fort simple, puisqu'elle n'est que le sertissage indispensable de toute coloration translucide. L'artiste seul semble faire défaut pour mettre en œuvre ces merveilleux éléments de décoration.

Les émaux sur cuivre sont convenablement représentés par les œuvres de MM. Soyer et Sieffert, de Mme d'Ollendon, et par les travaux de l'école de Mme Thoret.

Dans le verre émaillé, M. Brocard tient toujours la première place [1]. Les pièces de verre teinté, décorées d'un seul ton d'émail, blanc ou rouge, sont tout à fait séduisantes; les émaux polychromes sont d'une harmonie moins distinguée. L'émaillage sur verre ne nous paraît d'ailleurs convenir qu'à des pièces de petite dimension. Nous ne croyons pas que les émaux translucides de M. Brocard, ou les émaux opaques de M. Imberton, si intéressants qu'ils puissent être, aient des applications très étendues dans la décoration architecturale.

Nous devons signaler encore de fort beaux émaux cloisonnés, exposés par M. Lecerf. Les œuvres de cet exposant sont aussi remarquables par le caractère des ornements que par le ton des émaux.

L'Exposition du métal est aussi belle et aussi importante que l'Exposition de la terre.

La joaillerie française a, depuis longtemps, une réputation universelle et incontestée. Les œuvres de M. Boucheron suffiraient à la justifier. C'est au milieu d'un scintillement de pierreries et de perles que des diamants de la plus belle eau disputent le prix aux célèbres Mazarins. Mais si la matière est admirable, le travail de l'artiste est plus admirable encore. Nous citerons notamment un superbe collier en brillants montés à jour, et des broches de corsage formées d'une touffe de pâquerettes, ou d'une branche de fuchsia qui allient aux feux du diamant les feux de l'émail translucide.

Les œuvres de M. Fouquet n'ont pas moins d'éclat. C'est aussi de la flore que cet artiste a tiré ses plus élégantes compositions, interprétant la fleur du liseron ou de la primevère, ou la feuille du marronnier. M. Fouquet emploie volontiers l'or ciselé comme élément principal de décoration. Peut-être l'or mat, placé au milieu de pierres scintillantes, risque-t-il de produire un contraste excessif. Mais les diadèmes et les colliers exposés sont si séduisants qu'on ose à peine faire une réserve. Un bracelet, découpé à jour suivant un dessin d'une finesse extrême, et garni de diamants, est vraiment un chef-d'œuvre d'exécution.

MM. Boucheron et Fouquet ont tenu à l'honneur de nous faire connaître les noms de leurs collaborateurs, MM. Paul Legrand, dessinateur; Chalvet et Rousset, chefs d'atelier. Qu'ils reçoivent donc la part d'éloges qui leur revient dans les œuvres que nous avons admirées.

Dans l'orfèvrerie moderne, deux fabricants sont au premier rang : M. Couquaux et M. Megemond. M. Couquaux est un ancien lauréat de l'Union centrale. Il n'expose qu'un petit nombre de pièces; mais ces pièces, qui attestent les progrès continus de l'artiste, sont des œuvres de choix où la figure et la flore servent à la décoration de bracelets ou d'agrafes, qui se distinguent par l'élégance de la forme et la perfection de la ciselure. Nous avons remarqué une fibule originale, formée d'entrelacs, et un plateau encadré de feuilles ajourées du plus bel effet.

M. Megemond s'inspire, mais librement, des œuvres des deux derniers siècles. Une grande pièce, qui paraît être le prix d'un concours hippique, est remarquable par l'originalité de la composition et la robuste élégance des détails.

Les œuvres de M. Boin se distinguent moins par le mérite de l'invention que par le choix des formes et le soin de l'exécution.

La belle industrie parisienne du bronze a de très nombreux représentants au Palais de

1. Nous publions, en planche hors texte, la reproduction de quelques pièces de M. Brocard.

l'Industrie. Mais dans l'industrie du bronze, comme dans l'industrie du meuble, les œuvres originales sont en petit nombre.

Les types du XVIIe et du XVIIIe siècle sont toujours en vogue, et le bronze d'ornement ne s'affranchit pas encore des formes anciennes. Et cependant il suffirait de la volonté d'un artiste pour ouvrir à l'art une voie nouvelle.

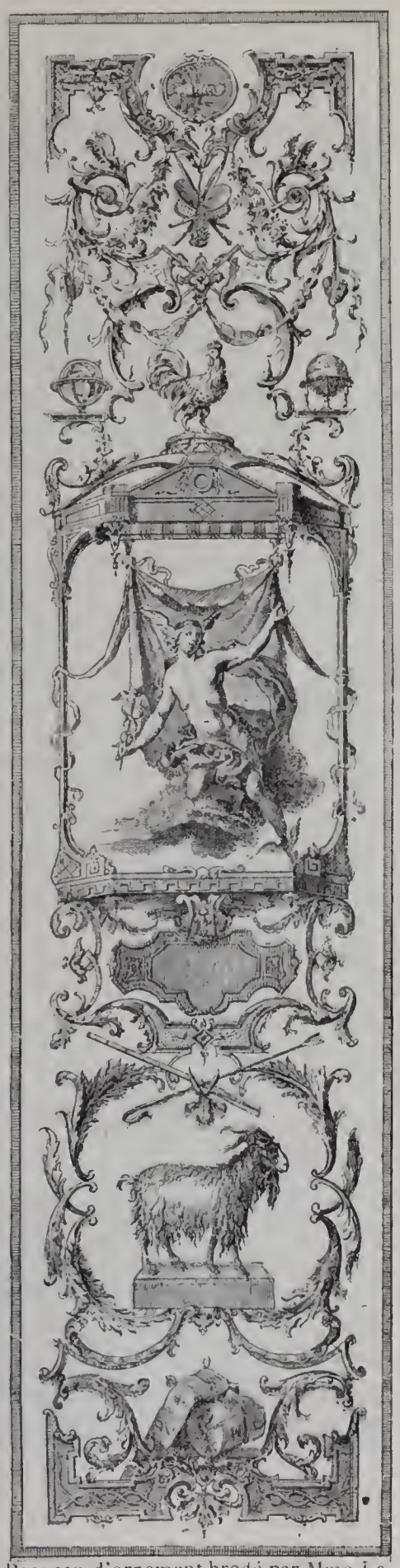
Ces réserves faites, nous avons examiné avec plaisir les bronzes de M. Gervais. Ses candélabres, ses lustres, ses pendules sont des œuvres de goût. Il y a même une recherche originale dans la forme de lampes en albâtre, garnies de bronze, et dans le décor d'élégantes appliques, dont une branche de rosier a été le modèle. Les jolies figures de M. Mathurin Moreau ajoutent d'ailleurs à l'attrait des œuvres de M. Gervais. M. Soleau présente aussi quelques œuvres d'art dont la composition est gracieuse et l'exécution irréprochable.

MM. Mottheau, Parvillers, Vian exposent des appareils d'éclairage fort intéressants pour la forme et le décor; mais on trouverait difficilement dans ces manifestations de styles divers une indication d'art moderne.

L'industrie du fer forgé est en progrès et les œuvres exposées méritent toutes des éloges.

MM. Moreau frères ont exécuté, sur les dessins de M. Daumet, architecte, une belle rampe en fer forgé, décorée d'ornements de cuivre, pour le grand escalier du château de Chantilly, et la porte du monument funéraire des princes de Condé, pour la chapelle du château. (Nous avons publié, en planches hors texte, plusieurs fragments de la rampe de MM. Moreau.) Cette œuvre importante a retenu l'attention de notre jury. A des éloges mérités, qu'il nous soit permis d'ajouter une critique : l'exécution de l'œuvre est poussée trop loin. C'est un travail de ciselure, plus encore qu'un travail de forge. Nous estimons que chaque matière doit conserver les procédés d'exécution qui lui sont propres et que le fer doit se distinguer de l'argent ou du cuivre par le travail même de la matière.

A ce point de vue, nous n'avons que des éloges pour les belles pièces de fer forgé qu'expose M. Robert. C'est l'œuvre personnelle d'un ouvrier qui deviendra un artiste, s'il évite des exagérations de forme que doit corriger l'étude de la composition décorative. Nous n'en voulons pour preuve que la belle chimère exécutée en fer repoussé au marteau d'après un dessin de M. Thomas, architecte. Dans toutes les œuvres de M. Robert, qu'il décore des chenets, ou qu'il trace



Panneau d'ornement brodé par Mme Leroudier, d'après une gravure d'Audran.

les ornements délicats du cadre d'un miroir, le fer a les formes caractéristiques qui lui conviennent et les modelés gras que donne le travail du marteau.

L'œuvre de M. Bergue, quoique intéressante, ne présente pas les mêmes qualités; à côté de pièces de forge d'une réelle valeur, et de beaux ornements en fer repoussé, quelques pièces sont critiquables au point de vue de la forme et du décor.

L'industrie du plomb est représentée par quelques œuvres intéressantes, sorties des ateliers de M. Gaget.

Au groupe du métal se rattachent les magnifiques travaux de la maison Christofle, qui a reproduit par la galvanoplastie, avec une perfection sans égale, les pièces les plus précieuses des collections françaises ou étrangères. L'armure de Henri II, notamment, donne absolument l'illusion de l'armure originale. La galvanoplastie fournira de merveilleux documents pour l'enseignement des arts, en reproduisant les chefs-d'œuvre avec leur forme et leur couleur.

Les musées étrangers, répondant à l'invitation qui leur avait été faite, ont envoyé au Palais de l'Industrie un choix de reproductions galvanoplastiques tirées de leurs collections. Le musée hongrois des Arts décoratifs de Buda-Pesth, les musées d'art industriel de Berlin et de Vienne, l'atelier du South-Kensigton nous ont ainsi donné l'occasion d'étudier d'anciennes pièces d'orfèvrerie, qui s'écartent parfois de l'élégante simplicité que nous aimons, qui peuvent nous paraître critiquables pour la lourdeur ou l'excessive richesse du décor, mais qui, par cela même, sont des documents nécessaires à l'enseignement des arts. A côté des collections des musées étrangers, M. Paul Telge de Berlin a exposé des reproductions de bijoux archaïques, et M. Stern de Nuremberg, une collection de pièces tout à fait précieuses.

Nous devons adresser nos remerciements aux directeurs des musées étrangers dont la collaboration précieuse nous a valu l'une des plus belles salles de l'Exposition. Nous devons remercier aussi M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui a bien voulu compléter l'Exposition par l'envoi de belles boiseries sculptées, provenant de l'ancien hôtel Soubise ou du palais de Versailles, et par des reproductions de peintures anciennes, tirées des archives des monuments historiques.

Dans le groupe des tissus M. Braquenié expose de belles tapisseries dont la décoration par la flore témoigne du goût le plus délicat. M. Braquenié nous a signalé parmi ses collaborateurs un peintre de talent, M. Gérard, auquel nous décernons avec plaisir des éloges mérités.

Les belles broderies artistiques de Mme Leroudier nous ont particulièrement séduits; soit que le décor provienne de l'application d'étoffes découpées et serties sur un fond, soit qu'il résulte entièrement de broderies faites à la main, les tentures de Mme Leroudier sont des œuvres décoratives, très harmonieuses et d'un grand effet. (Voir, page précédente, la gravure.)

Les broderies de M. Lemaire et de Mlle Lefranc seraient charmantes si le choix des ornements était mieux approprié aux tissus. Nous avouons que l'imitation par la broderie de pentures en fer, sur les panneaux d'un écran, ne nous semble pas à l'abri de toute critique.

Les dentelles exposées par M. Ch. Berbigette, d'Anvers, sont d'un dessin et d'une exécution très agréables.

La Lincrusta Walton, comme le Linoleum, n'est pas à proprement parler un tissu; c'est un produit imperméable, à base d'huile et de sciure de bois, incorporé à une toile grossière qui lui sert de support et propre à recevoir par estampage des décors analogues aux décors du cuir repoussé. La Lincrusta Walton, limitée aux tentures, peut être employée dans l'habitation, là où l'humidité est à craindre. Mais l'imitation de lambris en bois assemblés par cette matière n'est pas plus admissible que l'imitation du fer forgé par la broderie. Le décor doit être maintenu dans les limites fixées par les qualités mêmes de la matière, et

comme deux matières ne peuvent avoir des qualités identiques, c'est un contresens que de leur donner le même décor.

Le papier peint ne figurait pas à l'Exposition. L'industrie du papier peint est cependant une industrie bien française, ou nos fabricants excellent, et qui constitue un élément important de la décoration de nos maisons.

La photographie avait, au contraire, de nombreux représentants et, parmi eux, nous citerons d'abord M. Braun et M. Mieusement. M. Braun reproduit depuis longtemps, avec une perfection rare, les dessins des musées, et ses reproductions ont rendu les plus grands

Croquis de M. Ch. Lameire, pour la décoration du vase de Sèvres dit « Vase d'Hercule ».
(Médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.)

services en facilitant cette éducation de l'œil qui ne se développe que par la vue des belles choses.

M. Mieusement expose de superbes reproductions de nos monuments historiques et des tableaux, destinés à l'enseignement, où il essaye de présenter les œuvres par siècles et par écoles. Mais c'est là un classement fort délicat, qui exigerait les connaissances techniques d'un artiste et d'un archéologue.

Le musée d'art monumental et industriel de Bruxelles a envoyé une intéressante collection de photographies, faites d'après les monuments de l'école flamande ou bourguignonne.

Les applications des découvertes de Poitevin au transport sur zinc ou sur cuivre de l'image photographique et à sa transformation en cliché typographique, ont fait aussi de notables progrès. La photogravure ou l'héliogravure nous permettaient déjà d'obtenir des

planches de cuivre gravées en creux, analogues aux planches gravées en taille-douce, et dont les épreuves sont tirées à part.

Mais il y avait lieu de créer, à l'aide de l'image photographique, des planches gravées en relief, à la manière des bois, afin de pouvoir les introduire dans la composition du texte.

M. Petit est l'un des premiers qui aient essayé, dans ce but, de transformer les demi-teintes continues de la photographie en points ou en stries capables de retenir l'encre d'imprimerie. Par une granulation artificielle de la planche de cuivre, le cliché typographique reproduit au moyen de rayures ou de points suffisamment rapprochés presque toutes les finesses de l'image photographique.

Ces procédés sont actuellement assez répandus pour rendre de réels services dans les publications artistiques, et ils se perfectionnent tous les jours.

M. Michelet expose d'intéressants essais de tirage en couleur d'épreuves typographiques

Chiffre de M. Marius Michel. (Médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.)

obtenues par des moyens analogues. Les épreuves en héliogravure de M. Poirel et les épreuves en phototypie de M. Quinsac sont aussi intéressantes.

Avec M. Marius Michel la reliure redevient un art. Ses reliures en mosaïque, obtenues par le découpage et l'ajustement de peaux de plusieurs tons, sont aussi originales qu'élégantes. Nous avons particulièrement admiré la reliure de Mireille et une reliure voisine où des entrelacs se détachent en clair sur un fond de couleur sombre. Ces œuvres modernes sont dignes des œuvres similaires du XVIe siècle.

Les reliures artistiques de M. Giraudon sont remarquables par le choix qu'il a fait, pour décorer la reliure, d'un sujet qui caractérise le livre. Nous avons remarqué encore les livres d'heures de M. Cornu Gille et les belles reliures d'amateur de M. Michel Ritter.

A travers cet examen rapide et forcément incomplet, nous avons reconnu dans toutes les œuvres des qualités d'exécution incontestables et dans quelques-unes un réel mérite d'invention.

L'art, dégagé des formules anciennes, reprend insensiblement la place qui lui appartient dans la société moderne. L'enseignement du dessin est définitivement entré dans nos mœurs et notre génération commence à recueillir les fruits que doit porter cet enseignement.

Nous en avions la preuve, il y a trois ans, dans la magnifique Exposition des travaux de

l'École nationale des arts décoratifs que dirige avec autant d'ardeur que d'intelligence M. Louvrier de Lajolais. Nous en avons cette année une preuve nouvelle dans les dessins des concours institués par l'Union centrale où les élèves des écoles de l'État ont rivalisé de zèle et d'habileté avec les élèves des écoles de la ville de Paris et des écoles particulières. C'est par l'enseignement de ces écoles que seront rétablies dans l'industrie française les méthodes de composition décorative propres au génie de notre race.

Mais l'enseignement théorique, qui convient à l'école, doit être complété non seulement par la pratique de l'atelier, mais encore et surtout par l'analyse et la comparaison des œuvres anciennes et modernes.

L'honneur de l'Union centrale des Arts décoratifs sera d'avoir créé, dans ce but, un musée d'enseignement, pour y réunir, dans chacune des branches de l'art, les types caractéristiques de chaque époque. Ainsi chaque civilisation sera connue par les œuvres que l'homme a faites pour son usage; ainsi l'art moderne apparaîtra à son tour, non comme le résultat d'une génération spontanée, mais comme la conséquence naturelle des révolutions artistiques qui ont suivi, d'âge en âge, la marche de l'humanité.

Déjà d'importantes collections ont été réunies. Là où les types originaux faisaient défaut, des reproductions parfaites ont été obtenues par le moulage ou la galvanoplastie. Bien plus, l'Union centrale a provoqué les efforts des artistes; elle leur a demandé pour ses collections des types de l'art moderne. Si le résultat des concours qu'elle a institués n'a pas répondu cette année à son attente, l'idée subsiste tout entière.

C'est l'éducation artistique du peuple que l'Union centrale des Arts décoratifs a entreprise, en réunissant, dans une association féconde, des artistes, des fabricants et des amateurs. Son œuvre est vraiment bien grande; elle mérite le concours de tous ceux qu'intéresse la gloire artistique de notre pays.

LUCIEN MAGNE.

RAPPORT SUR LE CONCOURS D'ÉLÈVES

Ouvert par l'Union centrale des Arts Décoratifs, en 1887

M. Charles CHIPIEZ, rapporteur.

Monsieur le Président,

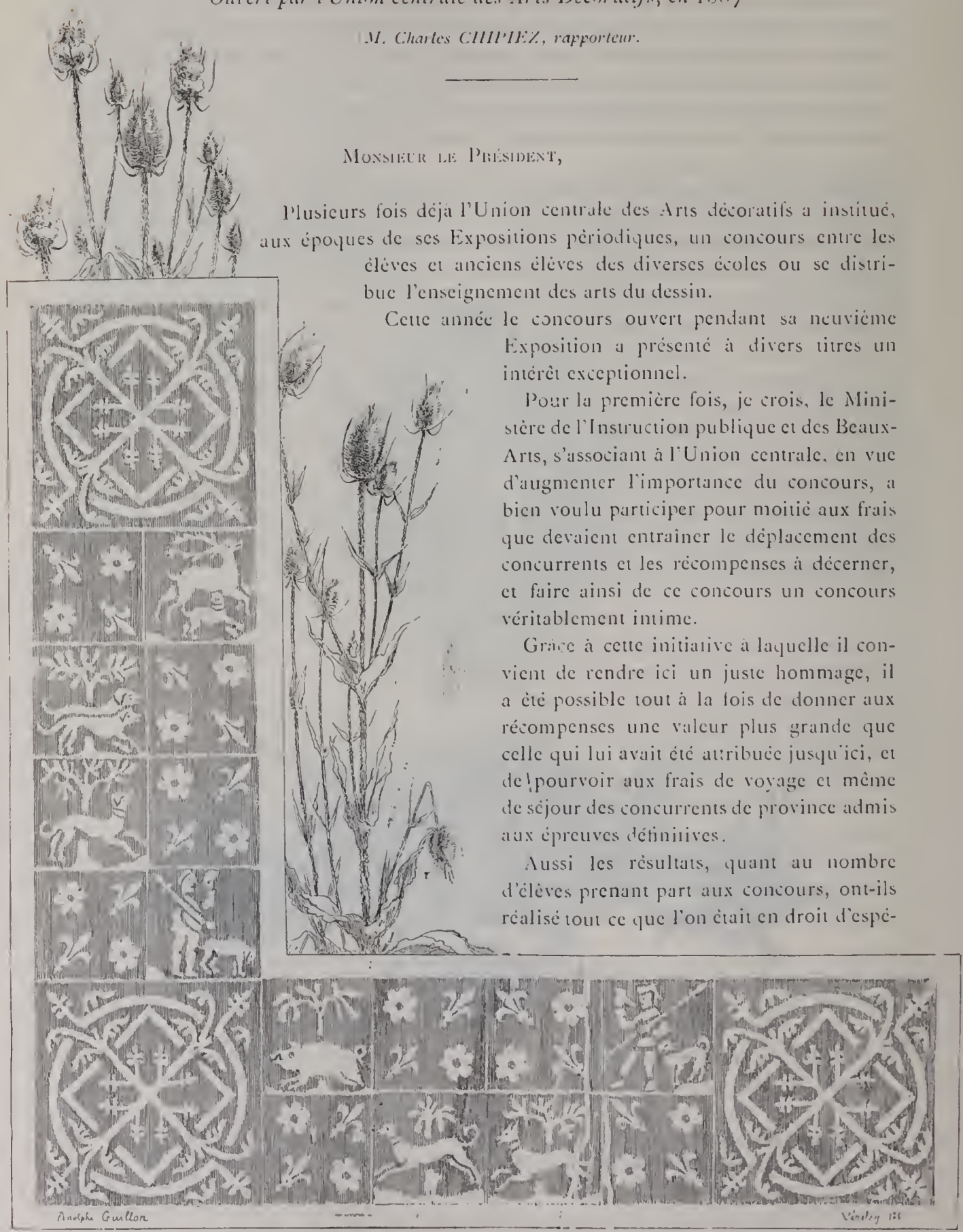
Plusieurs fois déjà l'Union centrale des Arts décoratifs a institué, aux époques de ses Expositions périodiques, un concours entre les élèves et anciens élèves des diverses écoles ou se distribue l'enseignement des arts du dessin.

Cette année le concours ouvert pendant sa neuvième Exposition a présenté à divers titres un intérêt exceptionnel.

Pour la première fois, je crois, le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, s'associant à l'Union centrale, en vue d'augmenter l'importance du concours, a bien voulu participer pour moitié aux frais que devaient entraîner le déplacement des concurrents et les récompenses à décerner, et faire ainsi de ce concours un concours véritablement intime.

Grâce à cette initiative à laquelle il convient de rendre ici un juste hommage, il a été possible tout à la fois de donner aux récompenses une valeur plus grande que celle qui lui avait été attribuée jusqu'ici, et de pourvoir aux frais de voyage et même de séjour des concurrents de province admis aux épreuves définitives.

Aussi les résultats, quant au nombre d'élèves prenant part aux concours, ont-ils réalisé tout ce que l'on était en droit d'espé-



Encadrement composé par M. Ad. Guillen, d'après d'anciens carrelages de Vézelay.

rer. Trois cents concurrents ont répondu à l'appel de l'Union centrale répandu à profusion dans toute la France.

Dès le commencement de l'année, un Jury, composé de dix membres nommés par l'Union centrale et de dix membres nommés par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, avait été chargé de régler les conditions du concours. A la suite de plusieurs séances ce Jury arrêta le programme suivant :

I

Il est ouvert, par l'*Union centrale des Arts décoratifs*, avec l'aide et sous le haut patronage du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, un concours national entre les Élèves et anciens Élèves (hommes et femmes) des écoles de Paris et des départements, âgés de moins de vingt-six ans au 1er janvier 1887.

II. — Épreuves éliminatoires.

Les épreuves éliminatoires commenceront le 30 juin et se continueront les 1er et 2 juillet.

Elles auront lieu :

A Paris, dans le baraquement B de la cour du Carrousel ;

En province, dans les chefs-lieux des départements, et, par exception, dans les villes ci-après : Le Havre, Douai, Roubaix, Valenciennes, Calais, Aubusson.

Pour être admis à y prendre part, les candidats devront, *avant le 20 juin*, faire une demande écrite, accompagnée de leur acte de naissance, aux maires des villes désignées comme centres de composition.

Les demandes des concurrents de Paris et du département de la Seine seront adressées, dans le même délai, à la Direction de l'Enseignement primaire (3me bureau), à la Préfecture de la Seine (cour du Carrousel).

Les épreuves éliminatoires consisteront :

1° En un exercice de dessin géométral (mise au net d'après un croquis coté). — Ce dessin sera exécuté sur une feuille de papier 1/2 grand-aigle.

2° En un dessin à vue d'après un relief. — Cette épreuve sera faite sur un papier Ingres blanc.

3° En une composition d'ornement, sur feuille 1/2 grand-aigle.

Leur durée sera de trois jours, à raison d'un jour pour chacune d'elles.

Chaque séance sera de huit heures.

La surveillance en sera confiée à une Commission de quatre membres désignés par le Maire, qui la présidera ou la fera présider par un de ses délégués.

Les dessins des concurrents devront être expédiés *franco*, roulés ou dans un carton, au Secrétariat général de l'Union centrale des Arts décoratifs (porte 7, Palais des Champs-Élysées), le lundi 4 juillet au plus tard.

Cet envoi sera fait par les soins de la Commission de surveillance, qui l'accompagnera d'un procès-verbal certifiant la sincérité de l'épreuve.

Les sujets des épreuves éliminatoires ainsi que la réglementation de ces épreuves seront envoyés en temps opportun aux Commissions de surveillance.

III. — Concours a paris.

A. — *Concours de Dessin et de Modelage.*

Le concours de dessin et de modelage, auquel pourront seuls prendre part les candidats désignés à la suite des épreuves éliminatoires, comprendra :

1° Une épreuve dessinée ou modelée d'après un relief;

2° Une épreuve dessinée ou modelée d'après la plante vivante.

Chacune de ces épreuves sera exécutée en huit heures de travail.

B. — *Concours de Composition.*

Le sujet de ce concours sera : *une Composition décorative.*

Il pourra être exécuté en dessin ou en modelage, au choix des concurrents.

Les femmes et les hommes concourront séparément.

Il consistera :

1° En une esquisse faite en huit heures.

Cette épreuve est éliminatoire.

2° En un rendu (modelé ou dessiné), pour lequel il est accordé quatre jours.

Sous peine de mise hors concours, les concurrents devront n'apporter aucun changement à leur esquisse.

IV. — Jury.

Les épreuves éliminatoires et les concours seront jugés par un Jury composé de vingt membres, dont dix désignés par le Conseil d'administration de l'Union centrale, et dix par le Ministre.

Le Jury sera en outre chargé d'organiser la surveillance des concours

V. — Récompenses.

Les récompenses consisteront :

Pour le concours de dessin et de modelage :

1° En trois prix d'une valeur de 300 fr., de 200 fr. et de 100 fr.;

2° En mentions donnant droit à un livre d'art.

Pour le concours de composition :

1° En une bourse de voyage de 1000 fr. pour les hommes;

2° En une bourse d'étude de même valeur pour les femmes;

3° En deux prix de 200 fr. et de 100 fr. pour chacune des deux sections.

Des livres, gravures ou objets d'art pourront en outre être décernés aux concurrents dont les projets auraient été remarqués par le Jury.

Les titulaires des deux bourses de 1000 fr. seront tenus de produire, dans un délai déterminé, le résultat des études qu'ils auront entreprises, à l'aide des fonds mis à leur disposition et d'après un programme tracé par le Jury du concours.

VI. — Dispositions générales.

Les candidats des départements admis à concourir à Paris seront remboursés de leurs frais de voyage (aller et retour) en 3e classe.

Ils recevront en outre, pendant la durée des concours auxquels ils auront pris part, une indemnité journalière de 5 francs.

Les dessins des épreuves éliminatoires et les projets exécutés dans les concours seront la propriété de l'Union centrale.

Fait à Paris, le 5 mai 1887.

Le Président
de l'Union centrale des Arts décoratifs,
Antonin Proust.

Approuvé :
Le Ministre de l'Instruction publique
et des Beaux-arts,
Berthelot.

ÉPREUVES ÉLIMINATOIRES.

Dans ses séances du 1er et du 2 juillet, le Jury a déterminé ainsi les sujets de ces épreuves :

1° *Exercice de Dessin géométral.* — Mise au net d'un piédestal et d'un vase, en plan, coupe et élévation, d'après un croquis coté.

2 *Dessin à vue d'après le relief.* — Dessin d'une rosace de l'ancien Hôtel de Ville de Paris.

A ces programmes était jointe une instruction très détaillée sur la façon dont il convenait de procéder aux épreuves.

3° *Compositions d'Ornement.* — Composition d'une frise pour le bandeau d'une cheminée comprenant la tablette de ce bandeau.

Sur trois cents candidats (200 de province et 100 de Paris) qui ont pris part à ces épreuves, il en a été admis par le Jury cinquante-quatre aux épreuves devant être passées à Paris. Le jugement du concours a eu lieu dans les baraquements des Tuileries, où les concurrents de la Seine avaient exécuté leurs dessins.

Concours de Paris.

I. — DESSIN ET MODELAGE.

Le concours de Dessin et Modelage comportait deux épreuves pour lesquelles les sujets suivants ont été donnés aux concurrents.

1° *Épreuve modelée ou dessinée d'après le relief.* Un chapiteau de la cathédrale de Laon.

2° *Épreuve dessinée d'après la plante vivante.* Un arbuste (azélia), prêté par la ville de Paris.

Ces épreuves ont été jugées à l'école des Beaux-Arts. Le jury a décerné :

Section des hommes.

1er Prix : M. Rapilly (300 francs).

2e Prix (*ex æquo*) : { M. Octobre / M. Maglin } (200 francs).

3e Prix : M. Auban (100 francs).

Plus 12 mentions.

Section des jeunes filles.

1er Prix : Mlle Mathilde Lavigne.

2e Prix (*ex æquo*) : { Mlle Duval. / Mme Leroux-Villeneuve. }

3e Prix : Mlle Abran.

Plus 4 mentions.

Ces deux épreuves ont donné de bons résultats. Les représentations de plantes et de chapiteaux offraient, en général, une perspective suffisamment correcte et un dessin assez exact, mais le modelé accusait parfois une sécheresse confinant à la dureté.

Parmi les dessins qui ont appelé d'une façon particulière l'attention du jury, je dois citer ceux de Mlle Lavigne; ils ont paru d'une exécution charmante; le modelé en est sobre et doux et le caractère des modèles y est exprimé avec beaucoup de justesse.

Les efforts considérables qui ont été tentés pendant ces dernières années, en faveur de l'enseignement rationnel du dessin, commencent à produire des résultats sensibles. Dans les concours des années précédentes on n'aurait probablement pas rencontré au même degré les caractères d'homogénéité et de force moyenne que présentait celui de cette année.

II. — Concours de Composition (Hommes).

Le jury a choisi pour sujet de cette épreuve : *Un coffret de mariage destiné à contenir des bijoux*.

L'esquisse et le rendu de ce coffret ont été exécutés, suivant les dimensions fixées par le programme, dans les loges de l'école des Beaux-Arts, gracieusement mises à la disposition de l'Union centrale par l'administration des Beaux-Arts.

A la suite du jugement de l'esquisse, le Jury a définitivement admis vingt-six concurrents. 12 de ces candidats sont de Paris et 14 de province. Voici la liste des prix décernés par le Jury pour l'épreuve du rendu :

1er Prix, M. Maglin, élève de l'École d'application des beaux-arts à l'industrie. (Bourse de voyage de 1000 francs.)

2e Prix : M. Octobre, élève de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris. (200 francs.)

3e Prix : M. Bargey, élève de l'École de sculpture de Grenoble. (100 francs.)

Plus 7 mentions.

Le sujet proposé dans cette épreuve a été très librement traité. Si le concours n'a pas produit d'œuvres suffisamment construites et vraiment originales, on doit reconnaître, d'autre part, qu'en général les réminiscences archéologiques n'y jouaient pas un rôle trop ambitieux. Visiblement, la plupart des candidats s'étaient efforcés d'imprimer à leur composition ce caractère personnel qui est l'honneur et comme la marque de l'artiste.

Le coffret de M. Maglin, qui a obtenu le premier prix, est d'une composition simple et ferme. Sur un panneau oblong et entouré d'acanthe, se détachent en vigoureux reliefs deux figures de femmes assises et appuyées contre un médaillon central. Le couvercle du coffret se termine par un lévrier au repos, placé là, j'imagine, comme un emblème de fidélité. Enfin, les matières dont le coffret est formé, l'or et l'argent, s'associent heureusement et contribuent à l'aspect agréable de l'ensemble.

Les concurrents à qui ont été décernés les 2e et 3e prix, MM. Octobre et Bargey, ont présenté des œuvres exécutées au moyen du modelage. La composition de leurs coffrets est exécutée avec goût, sans être toutefois aussi indépendante que celle de M. Maglin.

Le premier de ces concurrents a puisé ses inspirations dans les œuvres de la Renaissance et le second dans celles du temps de Louis XVI. Mais il est juste de reconnaître que cet emploi de formes plus ou moins connues, et fort habilement disposées d'ailleurs, est compensé par l'exécution fine et délicate de l'ornementation.

III. — Concours de Composition (Jeunes filles).

Le sujet désigné par le Jury a été : *Un berceau d'apparat.*

Les dix-sept jeunes filles qui ont été admises à ce concours appartiennent toutes aux écoles de Paris.

Le Jury a décerné le premier prix *ex æquo* (Bourse d'étude de 1000 francs) à :

Mlle Marthe Abran, élève de l'école de Mme Thoret;

Mme Leroux-Villeneuve, élève de l'École nationale de dessin pour les jeunes filles.

Le deuxième prix (200 francs), à Mlle Emma de Laharpe, élève de l'École nationale de dessin pour les jeunes filles.

Quatre mentions ont été décernées.

Les observations qui ont été présentées au sujet du concours des hommes s'appliquent encore au concours des jeunes filles, avec cette différence, cependant, que les compositions de ces dernières se distinguaient par une plus grande variété d'invention.

C'est bien un berceau d'apparat que Mlle Abran a composé; les formes amples et la riche ornementation de ce meuble, malgré une légère inexpérience dans le dessin et l'arrangement des figurines, réalisent assez exactement les données du programme. De plus, les panneaux aux tons clairs qu'entoure le métal doré de la structure produisent un effet décoratif et très séduisant.

Quoique paraissant à première vue se rattacher aux œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles, cette composition révèle cependant dans certaines de ses formes une inspiration toute personnelle.

Conçue dans l'esprit des œuvres de la Renaissance, la composition somptueuse et un peu compliquée de Mme Leroux-Villeneuve répond également aux exigences du programme. L'heureuse disposition des figures et des ornements, et le judicieux emploi de colorations différentes, donnent à cette œuvre un charme qu'accroissent encore la grâce et la délicatesse toutes féminines du *rendu*.

Le Jury a jugé convenable de partager le premier prix entre Mme Leroux-Villeneuve et Mlle Abran, mais le Conseil de l'Union centrale, prenant en considération l'intérêt qu'offraient les œuvres des deux concurrentes, a libéralement accordé à chacune d'elles une bourse d'étude de mille francs.

Mlle de Laharpe, qui a obtenu le second prix, a présenté au jury un berceau de formes très simples. La construction de ce berceau et la matière dont il pourrait être formé, ne se laissent pas aisément entrevoir, mais les éléments décoratifs qui entrent, en petit nombre, dans sa composition, sont habilement agencés.

En résumé, Monsieur le Président, l'opinion du Jury est que le concours d'élèves ouvert par l'Union centrale en 1887 a donné des résultats satisfaisants. Si, dans les épreuves de dessin, la moyenne a été supérieure peut-être à celle des épreuves de composition, il n'en reste pas moins acquis que, dans ces dernières, le Jury a reconnu des qualités d'ordres divers, et que ces qualités se développeront d'autant plus librement que des concours comme celui que vous avez ouvert leur offriront de plus fréquentes et plus publiques occasions de se manifester avec éclat. Les encouragements que vous donnerez ainsi au talent, qui souvent doute de lui-même et n'ose se produire, porteront leurs fruits, et l'Union centrale aura ainsi pris une part efficace à l'œuvre de relèvement et de progrès que les chefs de notre démocratie poursuivent, sans avoir jamais perdu l'espérance, depuis ces cruelles épreuves où nous avons senti tout à la fois et ce qui nous manquait, et ce qu'il y avait, dans l'âme nationale, de forces latentes et de promesses d'avenir.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mon respect.

Le rapporteur du Concours des Ecoles,
CHARLES CHIPIEZ.

Bordure d'une composition décorative envoyée par M. Ad. Guillen
à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. (Ornements empruntés à la terre émaillée; Vézelay, XVIe siècle.)

RAPPORT D'ENSEMBLE SUR L'EXPOSITION

(*M. CRÉPINET, rapporteur.*)

Mesdames et Messieurs,

En ma qualité de délégué de la commission spéciale d'organisation de cette neuvième exposition, je viens au nom de l'Union centrale remercier de tout cœur les conférenciers qui ont fait retentir de leur parole autorisée les échos de cette salle où nous nous trouvons aujourd'hui réunis.

MM. Germain Bapst, Pottier, Babelais, Molinier, Noël, Dieulafoy, Courajod, Bouchot, Bénédite et Duveau ont développé devant vous leur remarquable enseignement.

Je les en remercie de nouveau. Nous leur exprimons, ainsi qu'à leurs auditeurs, tous nos regrets de n'avoir pas pu les recevoir dans un local mieux approprié. Il y eût eu plus de chauffage et de lumière, que cela eût certainement été préférable, mais nous avons fait de notre mieux et nous espérons que, lorsque nous aurons pu nous installer dans des bâtiments définitifs, nous leur assurerons une salle de conférences plus confortable et plus digne de sa destination.

Permettez-moi également de vous présenter quelques aperçus documentaires sur cette neuvième exposition dont nous venons aujourd'hui récompenser les lauréats.

Ce n'est pas sans une certaine hésitation que l'Union des arts décoratifs s'est décidée à entreprendre cette neuvième exposition : en effet, la multiplicité des expositions qui ont eu lieu partout pendant les années précédentes, le peu de mois qui séparaient l'année 1887 de la grande exposition universelle qui doit avoir lieu en 1889, pouvaient donner à réfléchir sur les chances de réussite que présenterait une exposition faite cette année.

Cependant, après la série des huit expositions précédentes, répondant chacune à une de nos grandes divisions de l'art appliqué à l'industrie, une exposition de récapitulation s'imposait.

L'Union des arts décoratifs, sous la vive impulsion de son président, M. Antonin Proust, prit courageusement la résolution d'ouvrir cette exposition, et le succès qu'elle a obtenu est la récompense de son initiative, qui paraissait téméraire à quelques-uns.

Cela a été une nouvelle occasion pour elle d'affirmer sa vitalité et de porter haut son programme d'utilité publique.

Il faut l'avouer, votre conseil d'administration était si peu certain de réussir, qu'il a cherché pendant quelque temps quel moyen d'attraction extraordinaire l'on pourrait em-

ployer, ce moyen dût-il même n'avoir qu'un rapport un peu éloigné avec le but que nous poursuivons; aussi le choix d'une disposition générale dans le palais de l'Industrie a-t-il passé par bien des phases avant d'être adopté.

Ainsi, à la place des deux escaliers monumentaux établis aujourd'hui à chaque extrémité de la grande nef, il s'en est fallu de peu que vous ne voyiez s'élever deux collines sur lesquelles on aurait bâti une ville du moyen âge avec pignons, tourelles, pont-levis, fossés, poternes, encorbellement, cathédrale, fontaines, etc. Notre industrie moderne aurait exposé ses produits dans des magasins gothiques; je ne me rappelle pas au juste si nos exposants n'auraient point été tenus de se vêtir en costume de l'époque.

Ce plan, qui a eu un précédent dans une exhibition qui a eu lieu dernièrement à Londres au Kensington Garden's, a été étudié à fond, les architectes et les décorateurs ont donné leur avis, et c'est un peu parce que la dépense de cette entreprise a été trouvée trop élevée qu'on y a renoncé.

Enfin notre sympathique architecte, M. Lorain, qui s'est admirablement acquitté de sa tâche, a été simplement chargé de remplacer la multitude de kiosques séparés qui composaient précédemment nos expositions, par la construction de 4 ailes de portiques avec pavillons d'une ordonnance régulière et élégante, qui ont formé un encadrement suffisant pour faire valoir les objets qui s'y trouvaient exposés; les deux escaliers monumentaux qu'il a dressés et décorés avec beaucoup de goût ont mis en communication commode le rez-de-chaussée et le premier étage, ce qui a permis au public d'aborder sans fatigue notre musée permanent des Arts décoratifs et d'admirer, entre autres choses, les intéressantes reproductions françaises et étrangères que nous avons installées dans ce premier étage.

Bientôt, répondant à notre invitation, les demandes d'admission affluèrent entre nos mains, et le nombre ainsi que la qualité des maisons qui comprirent les avantages qu'elles pourraient tirer du concours qu'elles nous prêtaient, nous assurèrent le succès désiré.

Nous avions toujours jugé dans nos précédentes expositions qu'il était nécessaire d'y adjoindre de la musique, pour charmer les oreilles, en même temps que les produits des Arts industriels émerveillaient les yeux. Nous avons pensé, cette année, qu'il fallait rehausser le niveau de ces fêtes artistiques et, pour atteindre ce but, nous nous sommes adressés à l'un de nos premiers chefs d'orchestre de Paris.

M. Danbé a compris du premier coup le parti qu'il pouvait tirer de notre résolution, et, entouré de ses excellents collaborateurs, il s'est mis à l'œuvre avec dévouement et intelligence.

La difficulté était grande de faire entendre un concert au milieu d'une nef aussi vaste : l'on construisit l'orchestre selon les indications de M. Danbé, et, grâce aux heureuses dispositions qu'il a prises, à la distribution de ses instruments, il a pu obtenir tout l'effet désirable avec un personnel de musiciens relativement peu nombreux.

Non seulement M. Danbé a composé ses programmes pour les rendre aussi attrayants que possible, mais encore ces concerts ont été très instructifs. Ils ont formé, pour ainsi dire, une exposition rétrospective de l'art musical, répondant parfaitement au programme même de nos expositions. On y a joué de la musique de tous les compositeurs ainsi que celle de tous les pays : aussi devons-nous à cette série originale l'une de nos plus belles fêtes, celle où l'on a entendu de la musique russe, ce qui nous a valu une assemblée composée de toutes les notabilités de la colonie russe à Paris; et l'on se rappelle que nos exposants avaient arboré pour la circonstance des pavoisements aux couleurs nationales russes et françaises, affirmant une fois de plus les sympathies qui existent entre les deux peuples.

Je remercie donc chaleureusement M. Danbé de son dévouement à notre Société et je lui attribue la part qui lui est bien due dans notre succès.

Je dois signaler parmi les hauts personnages qui ont honoré notre exposition de leur visite Sa Majesté l'empereur du Brésil, qui y a pris un si vif intérêt qu'il est venu s'y promener deux fois.

Nous devons à juste titre être fiers de l'affluence de monde que nous avons vue le dimanche. On peut évaluer à une moyenne de 12 à 15 000 les entrées de ces jours de repos.

Je termine en puisant dans l'exemple de notre succès actuel une profonde espérance pour le succès de l'exposition de 1889. Notre réussite est d'un heureux présage pour la grande exposition universelle que prépare le gouvernement : quand on voit ce que nous avons obtenu dans un moment assez difficile pour les affaires, avec nos modestes moyens d'action, on se sent plein d'espérance pour le résultat de la grande lutte pacifique et patriotique qui se prépare pour célébrer l'anniversaire d'une des époques les plus mémorables de l'histoire de la France.

CRÉPINET.

VERRERIE (XIXe SIÈCLE)

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

SERVICE DE VERRE ÉMAILLÉ, exécuté par M. Brocard

(Médaille d'or a la 9e exposition centrale des arts décoratifs)

CONFÉRENCES

FAITES A L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Nous avons déjà parlé de quelques-unes des conférences faites à la NEUVIÈME EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, *et nous avons commencé la publication intégrale d'une des plus remarquables, celle de M. Courajod sur les moulages. Celles que nous ne pouvons reproduire dans leur entier dans la* Revue des Arts décoratifs *seront du moins l'objet d'une analyse.*

M. S. Périssé, *ingénieur des arts et manufactures, vice-président de la Société des ingénieurs civils de France, a fait, le 7 octobre 1887, une conférence sur le* Moulage à cire perdue *et sur la* Fonte de la statue d'Etienne Marcel, *à propos de laquelle ont eu lieu quelques incidents dont la presse a été saisie. Nous en donnons ici le résumé.*

LE MOULAGE A CIRE PERDUE

Sur l'épreuve du sculpteur, on prend un moule à bon creux en plâtre, et dans ce moule on fait une statue en sable poreux garnie de fortes armatures de fer et de lanternes percées de trous nombreux, afin de recueillir et d'expulser par un collecteur supérieur les gaz et l'air, tant pendant l'opération du séchage que pendant celle de la coulée.

La statue noyau est portée à l'étuve et remise plusieurs fois dans le moule, si c'est

nécessaire; puis elle est tirée d'épaisseur, c'est-à-dire diminuée comme si on en enlevait l'épiderme. Sa surface est ensuite consolidée au moyen d'épingles et de petites broches de fer enfoncées dans le sable.

Le noyau étant replacé dans le moule à bon creux, on garnit à la main avec de la cire et on modèle les parties les plus délicates, puis on coule de la cire. On démonte le moule et on obtient ainsi une statue en cire avec un noyau poreux en sable.

Le statuaire revoit son œuvre, et modèle définitivement la statue en cire, pour la livrer au fondeur, auquel il reste à faire le moule proprement dit. Pour cela, il dépose au pinceau une série de couches d'un enduit fait de sable tamisé, jusqu'à ce que la statue soit recouverte d'un voile suffisamment épais pour résister à la pression du métal en fusion, après que le moule aura été complété. A cet effet, on place des armatures autour de la statue, ainsi que des bâtons de cire, aux points où l'on veut ménager des jets de coulée, et on entoure la statue d'une enveloppe générale en sable. On obtient ainsi un moule en une seule pièce.

On le porte à l'étuve; on élève la température graduellement, jusqu'à ce que la cire fonde en tous les points et s'écoule par des conduits ménagés *ad hoc*.

Il ne reste plus qu'à couler le bronze, qui vient occuper la place de la cire. Pour le démoulage, on procède de la façon ordinaire.

Le moulage à cire perdue présente-t-il des avantages sur le moulage ordinaire en sable? La question est controversée, mais cependant tous reconnaissent que les figures à cire perdue possèdent un fini et une délicatesse de surface qu'on ne peut obtenir par le procédé ordinaire.

Mais à quoi bon obtenir un tel fini pour de grandes figures placées à une hauteur telle que l'œil ne peut en apprécier la délicatesse? Les partisans du moulage au sable objectent aussi que les figures à cire perdue, fondues d'un seul jet, cassent par suite du retrait de la fonte, dans certaines parties; mais les fondeurs qui pratiquent la cire perdue répondent que leurs moules sont moins rigides et cèdent plus facilement sous les efforts de retrait du métal, puisqu'ils ne sont pas emboîtés dans des châssis de fonderie.

Il est indéniable que les moulages à cire perdue, qu'ils proviennent de la Renaissance ou qu'ils soient modernes, ont présenté, pour la majeure partie, des défauts en sortant du moule. Ces défauts proviennent de diverses causes : la cire n'avait pas entièrement disparu dans le recuit; ou bien l'artiste avait retouché trop profondément la cire de la statue noyau, ou bien encore les jets de coulée n'avaient pas été bien répartis, ou enfin le noyau avait fait un mouvement, sous la pression du métal en fusion.

Ce sont ces difficultés qui ont amené les frères Keller, les célèbres fondeurs du XVIIe siècle, à abandonner le procédé de moulage à cire perdue, pour adopter le moulage ordinaire au sable, qui, depuis, a été presque exclusivement employé.

Avec ce moulage ordinaire, le travail du ciseleur est, il est vrai, plus important, puisqu'il est nécessaire de faire disparaître les coutures qui viennent au droit des joints du moule, car celui-ci n'est pas en une seule pièce. Il faut aussi, aux environs de ces coutures, faire quelques raccordements. Mais il faut observer aussi que le moulage à cire perdue n'exclut pas l'intervention du ciseleur; il faut enlever les tranches et tenons provenant des jets de coulée, etc.

N'oublions pas que le moulage à cire perdue exige l'intervention de l'artiste, et cette intervention n'est offerte et ne peut être demandée que s'il s'agit d'une œuvre originale dont un seul exemplaire en bronze doit être obtenu; et si cette œuvre est plus grande que nature, destinée, par conséquent, à être vue de haut ou de loin, où est l'intérêt de la délicatesse de la surface qu'il est impossible d'apprécier? D'ailleurs, plusieurs de nos fondeurs

modernes, à la tête desquels se place M. Barbedienne, produisent des bronzes d'art dont la délicatesse de forme et de fini ne laisse rien à désirer.

En résumé, il est permis de penser que nos fondeurs modernes, ayant à leur disposition des moyens de chauffage perfectionnés, parviendront à vaincre les difficultés que leurs prédécesseurs ont rencontrées et qu'ils livreront des moulages à cire perdue sans défauts, qui seront alors choisis de préférence lorsqu'il s'agira de figures uniques pas plus grandes que nature.

FONTE DE LA STATUE D'ÉTIENNE MARCEL

MM. Thiébaut frères, fondeurs bien connus par des œuvres d'art de grandes dimensions, comme la statue de la République et le Charlemagne, etc., ont employé pour fondre la statue équestre d'Étienne Marcel un procédé qui leur a permis d'obtenir cette statue d'une seule piéce, tout en la fondant en plusieurs jets.

L'application de ce procédé spécial a donné lieu à une difficulté au moment de la réception de la statue, bien venue cependant au point de vue artistique, parce que l'artiste avait compris et désirait que la statue fût coulée d'un seul jet, sauf le bras du cavalier et la queue du cheval.

Avant l'ouverture de la discussion devant la commission de réception, et pour écarter le soupçon de toute idée de spéculation se rattachant au procédé spécial, MM. Thiébaut frères ont spontanément offert de refaire la statue d'après les idées de l'artiste. La statue nouvelle sera-t-elle mieux réussie que l'ancienne? C'est ce qu'il est impossible d'affirmer.

Le mode spécial de fabrication consiste à fondre séparément dix parties (les quatre jambes et la queue du cheval, les deux bras, les deux jambes et la tête du cavalier), et à mettre ces dix parties dans le moule général à leur place exacte, de façon à obtenir, au moyen de certaines précautions, l'union intime du métal, en se servant de la chaleur du métal de la dernière opération d'ensemble pour produire la fusion sur une épaisseur suffisante de l'extrémité des dix pièces coulées à part.

Ce procédé a été mis en pratique par les ingénieurs dans quelques circonstances sur des pièces en fonte de fer qu'il s'agissait de recharger ou de réparer, et, comme la fonte de fer n'entre en fusion qu'à 1300 degrés, tandis que le bronze fond à 900, il a été relativement facile à MM. Thiébaut frères de réussir leur opération.

Il est indispensable de faire passer au point de soudure une quantité suffisante de métal liquide, pour échauffer et fondre, et à cet effet, dans le moule de la statue d'Étienne Marcel, on a placé douze poches de soudure ayant contenu chacune cent kilos de métal, et chaque poche a été placée en contre-haut du point à souder, le métal venant de plus bas et passant sur l'extrémité à souder. Il y a même eu deux poches pour chacune des jambes du cheval.

Ce que les fondeurs ont recherché, ce n'est donc pas à réaliser une économie dans la fonte, mais c'est à être plus certains du succès, car ils se sont mis à l'abri des cassures par le retrait du métal et ils ont beaucoup diminué la pression du métal en fusion, qui sera de

quatre atmosphères et demie avec une statue d'un seul jet, tandis que, par le procédé spécial, les jambes du cheval ayant été fondues préalablement, la pression du métal dans le moule n'a guère dépassé trois atmosphères.

C'est à M. Périssé qu'on a demandé comme ingénieur expert de déclarer si la statue est d'une seule pièce. L'examen qu'il en a fait et les expériences auxquelles il s'est livré lui ont permis d'affirmer que, quoique fondue en onze jets différents, la statue pouvait être considérée comme étant en une seule pièce.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

Ch. Pelagrave, Editeur, Paris. Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

DESSINS DE DÉCORATION, par Carrier-Belleuse

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Lambrequin en étoffe de soie brochée à grandes fleurs avec bordure de festons surappliqués.
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

EXPOSITION

DES

ACQUISITIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN 1887

Les négociations entamées avec l'État au sujet de l'emplacement définitif à donner au Musée des Arts décoratifs attendent encore la ratification du Parlement, et on ne saurait prévoir quand une solution interviendra. L'Union centrale, en attendant, et sachant d'ailleurs que le provisoire est, en France, ce qui a le plus de chances de durée, continue paisiblement et sans bruit à développer et à enrichir ses collections dans le local ou une libérale hospitalité lui a été accordée.

Le *statu quo* a l'incontestable avantage de laisser à sa disposition un revenu relativement considérable, destiné à se trouver sensiblement réduit, le jour ou, quelle que soit la décision prise, qu'il s'agisse d'un palais sur une propriété domaniale, ou d'une simple bâtisse sur un terrain acquis de ses deniers, elle devra engager dans des constructions la majeure partie de son capital.

C'est donc un sage parti que de mettre à profit cet état de transition et d'appliquer sans retard à des acquisitions utiles des ressources sur lesquelles l'avenir ne saurait permettre de compter. On serait même autorisé à considérer comme une circonstance heureuse les atermoiements qui, en donnant les moyens de pourvoir au contenu avant d'édifier le contenant, assurent la constitution réelle du musée. Quelques-uns, convaincus que c'est là l'essentiel et le plus pressé, ont depuis longtemps émis l'opinion qu'en tout cas c'eût été la véritable marche à suivre.

Aussi bien, quoi qu'il arrive, et en admettant que la solution attendue et désirée soit aussi favorable et aussi prochaine que possible, on ne saurait estimer à moins de deux ans l'achèvement des travaux de construction et d'aménagement d'un édifice, quelque modeste qu'on le veuille faire. Il faut donc louer la Commission du musée qui utilise activement, en même temps qu'avec prudence et discernement, le délai qui lui est laissé.

L'État, qui tient en ses mains les destinées du musée, semble d'ailleurs l'encourager dans cette voie pratique en l'enrichissant de ses libéralités répétées et en accueillant avec le plus bienveillant intérêt les diverses requêtes qui incessamment lui sont présentées. Non seule-

ment il autorise notre Société à faire mouler dans les châteaux et dans tous les bâtiments dépendant de l'Administration des beaux-arts tous les motifs d'architecture et de décoration intérieure qui peuvent servir d'enseignement, mais il consent à lui confier des boiseries, des objets de ferronnerie, etc., etc., provenant des anciennes résidences royales et des autres palais faisant aujourd'hui partie du domaine, tels que Versailles et l'ancien hôtel de Soubise.

De plus, l'Administration se prête avec un inépuisable bon vouloir à l'agrandissement du local occupé par le musée en lui accordant tout l'espace dont il est encore possible de disposer au palais de l'Industrie. C'est ainsi que, dans le courant de 1887, des concessions successives ont mis l'Union centrale en possession d'un espace qui double à peu de chose près le territoire du Musée. Cette nouvelle faveur va lui permettre de développer ses collections dans des conditions plus favorables en même temps qu'avec une classification plus rigoureuse et de donner, entre autres, une très grande extension à l'exposition si importante de ses moulages.

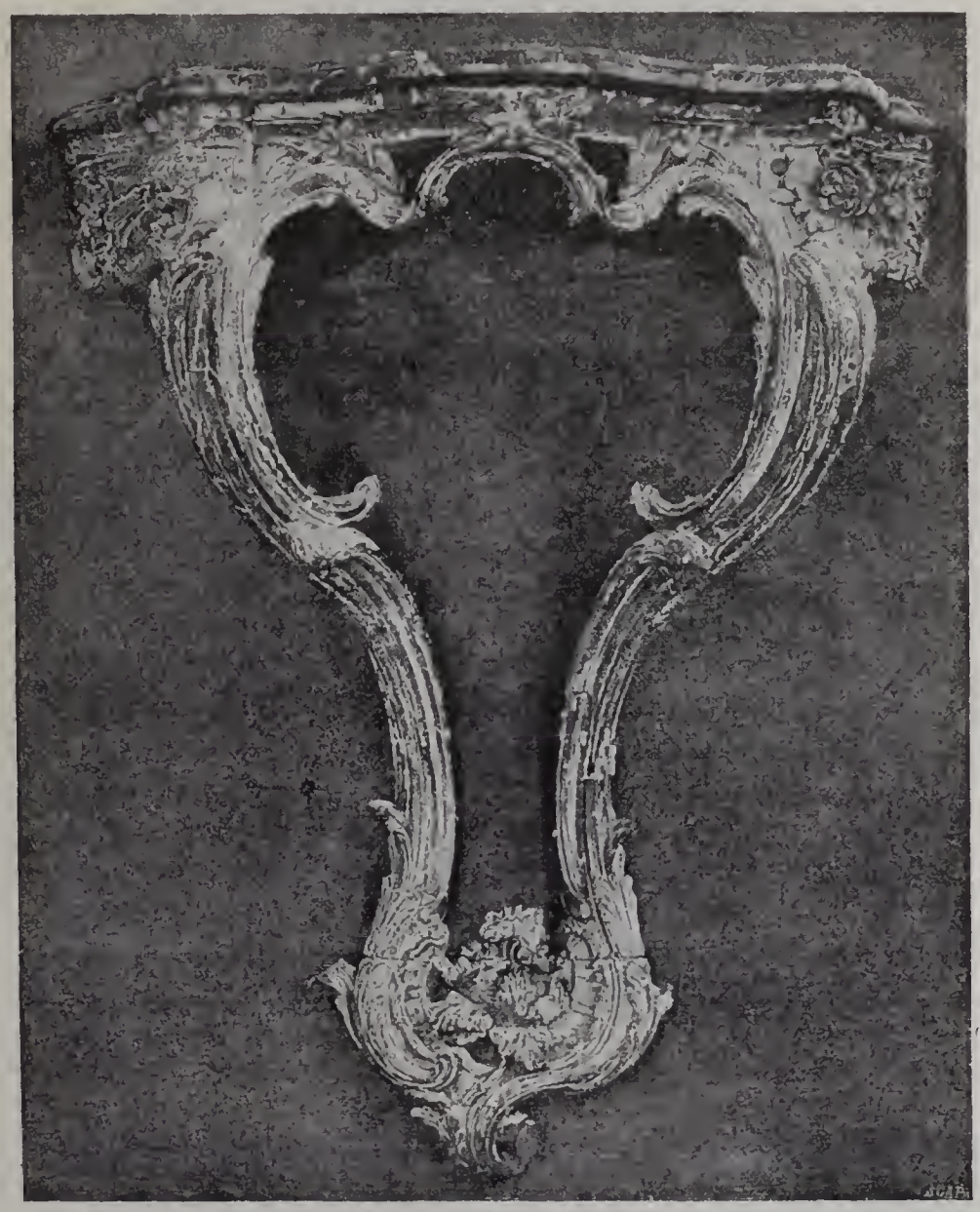
En attendant que les travaux d'installation de ces récentes annexions soient terminés et que le nouveau classement soit utilement entrepris, la Commission du musée a pensé qu'il était opportun de profiter de ces circonstances favorables pour mettre à exécution un projet dès longtemps conçu, mais que le défaut d'espace n'avait pas permis de réaliser, c'est-à-dire pour organiser une exposition de tous les objets acquis pendant le cours de l'année écoulée, comme cela se pratique dans plusieurs musées, à l'étranger et même en France. Il semble en effet naturel et juste que le public, et en particulier les adhérents de notre société, soient conviés à se rendre compte du résultat de nos efforts, mis à même de juger de l'emploi que nous faisons de l'argent qui nous a été confié pour créer notre musée.

Une des salles nouvelles a donc été disposée en conséquence, des invitations ont été lancées, et, le 26 décembre dernier, l'exposition projetée était inaugurée.

Le résultat, nous devons le dire, a dépassé l'attente de ceux mêmes qui avaient le plus travaillé à le préparer en réunissant les éléments de cette exhibition; et devant l'encourageant spectacle, devant l'ensemble vraiment remarquable que présentaient, dans leur classement provisoire, tous ces objets nombreux récoltés un à un durant une seule année, ils ont pu légitimement se féliciter en constatant ce que peut produire une idée poursuivie avec une volonté persévérante.

L'Union centrale a publié naguère un volume résumant ses doctrines : *Le beau dans l'utile*, dont le titre est, pour ainsi dire, son programme et aurait pu lui servir de devise. La formule est peut-être un peu solennelle et le mot « beau » peut sembler un peu gros s'appliquant à certains objets d'utilité, qui font partie essentielle d'un musée d'art industriel ou décoratif. Si en dehors des œuvres d'art pur, du grand art, de la peinture, de la sculpture et de la musique, il peut très justement être employé quand il s'agit d'une tapisserie d'une composition magistrale, d'un meuble d'une ordonnance architecturale riche et bien pondérée, voire même d'un bijou et d'un vase, il serait évidemment excessif à propos de la décoration d'un manche de fourchette ou de couteau. Nous lui substituerions donc volontiers le mot *goût*, qui peut s'appliquer à tout et exprime une idée assez difficile à définir et à préciser, mais bien essentiellement française. Le goût doit être le propre, la qualité dominante, la recherche principale de l'art appliqué aux objets usuels, art comportant en général plus d'élégance et de délicatesse que de grandeur, plus de grâce que de majesté et plus d'esprit que de science. Le goût en même temps que le Beau doit donc être l'objectif spécial, la préoccupation constante, le but en un mot que se propose dans ses choix la Commission d'achats de notre musée. La valeur historique d'un objet, son intérêt archéologique, sa rareté, sa curiosité, sont des mérites qui ne doivent être pris par elle que très

secondairement en considération, sinon tout à fait exclus; ce qu'elle doit surtout se demander en examinant un objet proposé, c'est s'il est un bon modèle à donner, un bon exemple à offrir, si sa forme et sa décoration sont bien comprises, et peuvent être un enseignement; et l'érudition ne doit être appelée par elle que pour trancher les questions de provenance, d'époque et surtout d'authenticité. Tels sont, croyons-nous, les principes qui doivent servir



Petite console Louis XV.
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

de règle à la formation d'un musée tel que le nôtre; ce sont ceux qui n'ont cessé de guider notre Commission d'achat.

On remarquera que le plus grand nombre des objets qui figurent dans notre exposition, aussi bien que ceux d'ailleurs qui composent le Musée proprement dit, appartiennent aux XVIIe et XVIIIe siècles. Est-ce dédain de l'art des époques les plus anciennes? Personne ne le supposera. Mais, dans une ville comme Paris qui possède les merveilleuses collections du Louvre et de Cluny, sans parler de celles de la Bibliothèque, ou chacun peut aller s'ins-

truire et s'inspirer, il y aurait vraiment quelque puérilité à poursuivre le rêve irréalisable d'un musée rival consacré à l'antiquité, au moyen âge et à la Renaissance.

Il est juste et naturel au contraire de chercher à réunir dans ce musée nouveau les épaves des époques plus récentes qui sont peu ou point représentées chez ses aînés. C'est une suite à prendre, une lacune à combler, un champ nouveau à exploiter, et, en définitive, une œuvre commune à compléter en la poursuivant par des voies différentes.

Est-ce à dire qu'on doive systématiquement repousser toute œuvre sortant du cadre restreint que nous indiquons? Assurément non, surtout quand il s'agit d'un objet pouvant donner un bon modèle à imiter et recevoir une application pratique. Mais nous estimons qu'en aucun cas nous ne devons l'accueillir qu'après nous être assurés que le Louvre ni Cluny n'en possèdent pas d'analogue faisant double emploi et n'en désirent pas l'acquisition. Une acquisition de ce genre ne doit être qu'une exception, et jamais une concurrence.

Dans un autre ordre d'idées et pour des motifs différents, une réserve non moins grande s'impose pour l'acquisition des objets modernes.

Assurément, l'art décoratif de notre siècle si près de sa fin et même les œuvres contemporaines dignes de sélection doivent trouver, dans un musée comme le nôtre, un asile qui les conserve à la postérité. Mais cette sélection même est une tâche bien difficile et bien délicate.

Accusée par les uns de parti pris d'exclusion, par les autres de faiblesse et de trop grande condescendance à l'esprit de camaraderie, la Commission d'achats a dû abandonner cette partie de sa mission, et il a été décidé qu'aucune acquisition moderne ne pourrait être faite que si elle était ratifiée par un vote de la Commission du musée; mesure sage et prudente, qui met à couvert la responsabilité de la Commission d'achats, mais ne semble pas devoir rendre la tâche plus aisée.

Il faut bien le reconnaître, notre siècle ne laissera pas de style qui lui soit propre et le personnifie, pour ainsi dire. Il a passé successivement en revue, avec une érudition plus ou moins sérieuse, tous ceux des siècles passés. Epris, dans ses premières années, d'art égyptien et d'antiquité grecque et latine, on l'a vu, sous la Restauration, passer à un pseudo-gothique, qui ne fera pas plus honneur à l'art français que la soi-disant Renaissance des architectes et des ébénistes du temps de Louis-Philippe: dans la seconde moitié, le XVIIe et le XVIIIe siècle sont devenus à la mode; aujourd'hui, c'est Henri II et Louis XVI qui se disputent les faveurs du public. C'est le chaos.

Nous n'entendons, cela va sans dire, nullement prétendre que nous n'avons plus d'artistes industriels de talent, plus d'ouvriers experts; jamais au contraire l'habileté de main, la correction du dessin n'ont été poussées plus loin, jamais l'outillage n'a été plus perfectionné. Ce qui manque, c'est l'esprit d'invention; il semble avoir été tué par l'esprit d'imitation, et le si intelligent retour vers le passé, qui est l'honneur de notre temps, le respect et l'admiration si légitimes pour les œuvres qu'il nous a léguées, se trouvent en définitive avoir été funestes au présent en ce sens, qu'au lieu d'éveiller l'émulation et de provoquer l'éclosion de génies créateurs, elle a fait naître tout un peuple de savants et d'habiles qui ont borné leur mérite et leur gloire à une imitation si absolue, si parfaite des objets, de leur étude et de leur culte, qu'entre le modèle et la copie, le plus connaisseur hésite et se trompe.

Ces imitations, copies serviles ou pastiches adroits, sont souvent des merveilles d'exécution, mais c'est là un genre de mérite qui ne serait pas suffisant à justifier leur admission dans un musée; et il est plus que douteux que les collections de l'avenir trouvent beaucoup à glaner dans ce qui pourra rester, dans cet ordre d'idées de notre XIXe siècle. Dans les œuvres très clairsemées qui échappent plus ou moins à cette déplorable épidémie du

pastiche, les choix sont donc difficiles et bien périlleux. Notre musée a pu pourtant acquérir une grande bibliothèque qui figure parmi les achats de 1887, et qui peut être présentée comme une de ces rares exceptions les plus dignes d'attention et d'estime, et

Fauteuil Louis XV, recouvert d'une tapisserie de Beauvais.
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

faisant grand honneur à l'ébénisterie contemporaine. C'est une œuvre de M. Fourdinois, dont le musée possède déjà deux portes monumentales d'un beau caractère.

Les deux seules branches peut-être de l'art industriel actuel qui aient su conserver un:

initiative d'invention et une véritable originalité jusque dans leurs appropriations des types anciens et étrangers, sont la bijouterie et la céramique.

La bijouterie, dans laquelle nous comprenons la joaillerie, laissera à la postérité des œuvres exquises, magnifiques et charmantes, qui assurément seraient très utiles et bien désirables pour un musée d'art décoratif; mais leur prix naturellement très élevé ne nous permet malheureusement pas de songer à ouvrir cette brillante et séduisante série.

Le même obstacle n'existant pas pour la céramique, notre musée peut dès à présent montrer une suite nombreuse de pièces dues aux principaux maîtres de l'art de terre, qui ont illustré notre temps. La récente exposition organisée par l'Union centrale nous a permis d'enrichir cette intéressante collection d'un certain nombre de pièces que nous retrouverons tout à l'heure à leur rang dans le rapide examen, par classes, que nous voudrions, en terminant, faire de nos acquisitions.

La classification adoptée pour le Musée des Arts décoratifs comprend dix sections : le *Bois*

Grande vasque à rafraîchir, en faïence de Moustiers, style Berain.
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

la *Pierre*, le *Métal*, la *Terre* et le *Verre*, les *Tissus*, le *Papier*, les *Matières diverses*, les *Ensembles décoratifs*, les *Peintures* et *sculptures décoratives*, et enfin l'*Orient*. Chacune de ces sections, dans des proportions naturellement inégales, est représentée dans notre exposition.

Dans la section du *Bois*, nous trouvons d'abord une belle boiserie de chambre à coucher du temps de Louis XV, comprenant une entrée d'alcôve et deux arcades de portes, sobrement décorées de guirlandes et de rocailles du style le plus élégant; puis plusieurs panneaux décoratifs et dessus de portes, une belle table-console dorée du temps de Louis XIV, une charmante petite console Louis XV, qu'on trouvera reproduite parmi les planches qui accompagnent cet article, quelques consoles d'applique, et enfin toute une suite fort intéressante de sièges, fauteuils et chaises du XVIIe et du XVIIIe siècle. L'un des fauteuils Louis XV, recouvert d'une belle tapisserie de Beauvais, a été également reproduit.

La section de la *Pierre*, peu nombreuse d'ailleurs, et sauf une jolie cheminée en marbre blanc du temps de Louis XVI, appartient tout entière à la Renaissance italienne. Nous nous bornerons à citer une margelle de puits vénitienne récemment acquise et dont la presse a bien voulu s'occuper. Elle est, dit la *Chronique des arts*, en pierre d'Istrie, très richement décorée à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe, dans le goût de la Renaissance classique italienne. Le voyageur à Venise sait ce que l'art du moyen âge et de la Renaissance a fait du *puits*, c'est-à-dire d'un objet de première utilité dans une ville qui

CÉRAMIQUE (XVIIe SIÈCLE)

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS.

PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

BANNETTE EN FAIENCE DE ROUEN (XVIIe SIÈCLE)

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

ne possède pas d'autre eau douce que celle de ses citernes. C'est là une des plus frappantes applications du principe des arts industriels qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile..... L'Union a choisi un type superbe de l'une des plus belles époques de l'art et le propose aux visiteurs de son musée comme un exemple de ce que l'ornementation et le goût peuvent donner de charme à la satisfaction d'un besoin de construction... » Cette acquisition, naturellement coûteuse, a été l'objet de critiques à la discussion desquelles nous n'avons pas à prendre part. Elle rentre évidemment dans la catégorie des exceptions dont nous avons parlé plus haut.

Contentons-nous de penser que nos dessinateurs pourront, dans les arabesques et les rinceaux qui décorent ce puits, trouver d'utiles sujets d'étude.

Vase de grès Chaplet; fabrication de M. Haviland.
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

Le *Métal* est une des sections les plus nombreuses et composées d'objets les plus divers. Signalons d'abord une belle coupe de travail probablement oriental, qui a été décorée à Venise, au XVIe siècle, de deux anses latérales formées de deux serpents accolés d'un beau dessin et d'un très grand style; puis une grande pendule et son socle en écaille incrustée de cuivre et décorée de bronzes ciselés et dorés, du temps de Louis XIV, beau travail de Boulle et d'un modèle rare et distingué. Parmi les objets d'un usage plus pratique, une belle soupière du temps de Louis XV, en métal argenté; un chenet Louis XIV orné d'une figure de femme couchée; plusieurs modèles de flambeaux de la même époque; toute une suite de boutons et verrous de portes, espagnolettes, chutes et pieds de meubles, entrées de serrure, etc.; enfin une nombreuse série des plus intéressantes de couteaux, cuillers et fourchettes très variés de formes.

Dans la section de la *Terre* et du *Verre* nous devons établir deux divisions: la céramique ancienne et la céramique moderne.

La première nous montre de belles pièces en faïence de Moustiers, parmi lesquelles il convient de mentionner une grande vasque à rafraîchir, à quatre pieds, décorée très richement dans le style de Bérain et portant, au fond, un sujet de chasse de Tempesta (cette pièce est figurée): puis un grand plat ovale en faïence de Nevers, fond gros bleu, à décor de rinceaux et oiseaux en émail blanc, puis de charmants spécimens de porcelaine tendre de Sèvres et de Tournay et quelques jolies pièces de Saxe.

La céramique moderne ne le cède en rien ni comme nombre ni comme importance, et

Dentelle vénitienne (XVIe siècle).
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

les planches qui accompagnent cet article en reproduisent les principales pièces; signalons deux beaux vases de la fabrique de M. Haviland, des grès émaillés et flambés de M. Chaplet (Voir la planche hors texte), d'autres grès aux formes vigoureuses de M. Delaherche, de charmantes porcelaines et faïences de M. Dammouse, et enfin une intéressante série de petits vases, essais de flambés par M. Pull.

La verrerie ne nous présente qu'une pièce, mais superbe, et qui a fait passablement de bruit, à la fin de cet été, dans le monde de la curiosité : nous voulons parler de la lampe de mosquée en verre bleu à ceinture émaillée de caractères arabes et fleurons d'or semés, de M. Brocart. C'est, on le sait, un second exemplaire d'une lampe qui a longtemps figuré dans une collection célèbre, dont l'auteur est mort aujourd'hui; tous les amateurs d'objets orientaux, tous les fervents adorateurs des arts du feu ont fait pendant plusieurs années leurs dévotions devant cette pièce merveilleuse, unique, disait-on; un savant conservateur

d'une de nos grandes bibliothèques qui, en même temps qu'un érudit, est un amateur et un connaisseur de premier ordre, lui a, dans un article publié dans un journal d'art, consacré des lignes enthousiastes; ajoutons qu'il a reconnu et confessé son erreur avec la plus spirituelle franchise. Puis, un beau jour, il se découvre que cette merveille non seulement n'est pas unique, mais qu'elle est tout bonnement l'œuvre d'un artiste de talent dont Paris admire depuis longtemps les œuvres; et l'Union centrale s'est empressée d'acquérir cette magnifique pièce que cette aventure peut avoir dépréciée en tant que rareté et antiquité, mais qui n'en reste pas moins une merveille.

La section des *Tissus* a une importance particulière dans les acquisitions de cette année,

Dentelle, travail espagnol (XVIIe siècle).
(Collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887.)

et c'est elle qui occupait le plus d'espace dans la salle de l'exposition. Deux très grandes vitrines sont garnies par une partie seulement d'une nombreuse et intéressante collection d'échantillons de dentelles de toutes les provenances et de toutes les époques qu'il eût été certainement bien difficile de réunir et que l'Union s'est estimée heureuse de pouvoir acquérir en bloc. Il y aura là un travail de revision et de sélection à faire, et l'un des membres de notre commission, très expert en pareille matière, a bien voulu s'en charger. Deux vitrines moins grandes sont consacrées aux tissus proprement dits et aux broderies; citons dans la première série quelques spécimens rares et curieux de velours de Gênes et un lambrequin, en étoffe de soie brochée à grandes fleurs avec bordure de festons surappliqués, dont une reproduction forme l'en-tête de cet article; parmi les broderies, un manteau de baptême en velours rouge, à large bordure richement brodée en soie blanche, un devant de robe du temps de Louis XVI orné de fines arabesques, de bouquets et de plumes de paon en couleurs sur fond de soie blanche; une selle et ses fontes en velours bleu brodé d'argent, etc., etc.

La section du *Papier* appartient tout entière à l'*Orient*, dont nous la détachons pour mentionner l'intéressante collection de gravures japonaises en couleurs qui est tout récemment entrée au musée et qui contribuera à rendre familiers aux amateurs parisiens les noms des artistes fameux de l'empire du Levant.

Nous ne citons que pour mémoire la section des *Matières diverses*, uniquement représentée par quelques reliures et menus objets en cuir estampé et doré.

De même pour celle des *Ensembles décoratifs :* le très charmant boudoir de Rambouillet, reproduit par le moulage et reconstitué cette année dans une des nouvelles salles du musée, ne peut pourtant figurer au nombre des acquisitions faites en 1887.

Un seul tableau, un charmant dessus de porte composé d'un médaillon contenant une figure mythologique et entouré de guirlandes habilement peintes, représente la section de la *Peinture décorative;* mais nous ferons rentrer dans cette section quelques beaux dessins d'ornements : un modèle d'encrier attribué avec beaucoup de vraisemblance à J. Bérain (nous reproduisons cette pièce en planche hors texte), une décoration pour un panneau d'appartement par Michel Moreau le jeune, un carton de tapisserie représentant Médée par Coypel. un encadrement par Pierre-Philippe Choffart.

L'*Orient* n'a pas été négligé par la Commission d'achats. Nous avons déjà parlé de la collection des gravures japonaises; nous citerons à la suite quatre miniatures persanes exquises. Avec quelques bronzes chinois très curieux, l'Extrême-Orient apporte un large tribut céramique, ou, à côté de beaux vases chinois, on remarque une série de spécimens charmants et pleins d'originalité de poteries japonaises qui viendront heureusement compléter les suites déjà riches du musée.

A l'heure qu'il est, l'exposition est close, et tous ces objets divers, un moment mis en vedette, vont aller, à leur rang, prendre la place que leur assignent leur nature et leur importance relative. Mais le souvenir de cette manifestation restera, nous l'avons dit, comme un encouragement pour les collaborateurs dévoués de notre œuvre, et, nous pouvons l'espérer, comme une révélation pour ceux qui, s'intéressant à l'idée d'un musée des Arts décoratifs, se doutaient à peine de notre existence. Terminons par le vœu que les nouvelles dispositions de notre territoire agrandi permettent de renouveler périodiquement une expérience aussi féconde.

PAUL GASNAULT,
Conservateur du Musée des arts décoratifs.

ORFÈVRERIE (XVIIe SIÈCE)

Ch. Delagrave, Éditeur, Paris. Imp. Phot. Aron Frères. Paris.

SOUPIÈRE EN MÉTAL ARGENTÉ (XVIIIe siècle)

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Fleuron composé par M. P.-V. Galland pour la *Revue des Arts décoratifs*.

RAPPORT GÉNÉRAL DU JURY DE L'EXÉCUTION

(M. CHEVRIE, rapporteur)

Le jury du mérite de l'exécution de la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui avait la mission spéciale d'examiner au point de vue technique toutes les Industries d'Art conviées cette année à concourir ensemble, s'est efforcé de se placer, exclusivement, à ce point de vue dans ses appréciations.

Il lui a été difficile parfois de faire entièrement abstraction de la partie artistique dans la majorité des œuvres présentées à son examen.

Après avoir jugé de la structure ou du procédé employé dans une pièce d'art industriel, il ne pouvait souvent se défendre de se laisser impressionner dans une certaine mesure, par la façon dont était traitée et comprise la portée décorative.

Qu'il s'agisse du *Meuble*, ou elle est importante;

De la *Céramique*, ou la matière transfigurée par le feu accuse, en même temps que la science du chimiste, l'art ou l'habileté du décorateur;

De l'*Orfèvrerie*, du *Bronze*, ou le tour de main du ciseleur parachève l'intention de l'artiste d'une manière plus ou moins précise :

La pensée de l'exécutant s'est trouvée tellement liée à la facture, qu'il a été souvent bien difficile de l'en séparer complètement.

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 8e année, p. 193.

Aussi, chaque fois qu'il lui a été donné de pouvoir distinguer l'artiste de l'artisan, il a été heureux de pouvoir le constater par ses notes, sans toutefois les baser uniquement sur cette impression.

En suivant l'ordre établi, le *Bois* est représenté tout d'abord par quelques types intéressants de parquets et de lambris.

Cette industrie, pour laquelle l'outillage est important, consiste : 1° dans la fabrication de parquets ordinairement massifs, de différents systèmes de pose, et de différentes combinaisons d'emploi;

2° De parquets hydrofuges, dont l'application présente un certain intérêt d'hygiène, et de parquets que l'on pourrait appeler de luxe, dont les raccords sont fort bien faits.

Il est à regretter que nos contrées aient le plus souvent conservé l'usage du sapin et que l'emploi de ces marqueteries ne soient pas plus souvent possible. L'Industrie française du parquet nous paraît pouvoir lutter avantageusement avec ses concurrents étrangers.

Dans la classe *Ebénisterie meubles*, un grand nombre d'exposants ont répondu à l'Union centrale.

L'accusation générale relative à la tendance de reproduire les œuvres anciennes peut s'appliquer en grande partie à l'industrie du Meuble.

Faut-il en laisser retomber la responsabilité tout entière sur le fabricant?

Nous ne le croyons pas.

L'engouement excessif qui a mis à la mode ces reconstitutions, a une grande part dans cette responsabilité.

D'ailleurs la reproduction, même intégrale, des pièces anciennes, n'est pas aussi facile qu'on serait tenté de le croire, et le praticien rencontre dans leur exécution plus d'un écueil.

Il n'est pas suffisant de posséder des modèles pour que la copie soit parfaite. Comme dans tous les œuvres où l'art a ses droits, il y a une part d'esthétique qu'il n'est pas donné à tous d'interpréter.

Nous avons remarqué dans cet ordre d'idées de fort beaux meubles, dont la partie du bois est bonne et dont la façon du bronze est supérieurement traitée. Nous n'avons vu que peu de copies absolument intégrales, mais le plus souvent des pièces dont l'usage et la proportion ont été appropriés à nos besoins, et composées soit de documents ou de matériaux anciens, soit de motifs d'après les styles de différentes époques et dont l'exécution est moderne. De jolis meubles peints et laqués au vernis dit « Martin » sont dans le même cas; ce genre toutefois à grand effet décoratif demande une attention particulière sur le choix des sujets et de l'exécution de la peinture. Cette partie laisse quelquefois à désirer.

Nous avons été forcés de constater la rareté des meubles de véritable ébénisterie, dont quelques spécimens pourtant sont très remarquables.

La *Marqueterie*, l'usage des bois précieux, paraît momentanément délaissée en France; c'est à regretter. C'est une branche importante de l'art industriel, qui n'est pas à dédaigner. Depuis que Jean de Vérone imagina au xve siècle d'employer la variété des bois dans la décoration de ses meubles; depuis que Philippe Brunelleschi et Benoît de Maiano, ses élèves, introduisirent cet art en France sous François Ier; nous avons toujours conservé la marqueterie dans le programme de la décoration de nos meubles. Ch. André Boule, Jacques Sommer, Oppenordt, sous Louis XIV, Oëben sous Louis XV, Riessner sous Louis XVI, pour ne citer que les principaux maîtres, furent à ces différentes époques les créateurs sans rivaux de la marqueterie française. Il est à désirer que cet art charmant refleurisse.

Ce qui a beaucoup contribué à ce délaissement momentané est le retour de la mode aux meubles sculptés et par conséquent massifs. Dans ces meubles, qui sont en grand

nombre dans la 4e classe, la construction et les ornements sont des travaux d'un ordre bien distinct, et le jury a été amené à constater que la partie décorative est généralement supérieure à la construction.

La sculpture rentre un peu dans les attributions du Jury de l'invention de la forme et du décor ; mais nous ne pouvons nous dispenser de signaler à l'attention de quelques-uns de nos sculpteurs une tendance assez accentuée à subir l'influence du genre de travail italien moderne, dont l'exécution, tourmentée et maniérée à l'excès, est bien inférieure, à notre avis, aux beaux modèles de la renaissance française.

Cette observation n'est pas générale, et nous nous sommes arrêtés avec intérêt devant beaucoup de meubles, de style tout à fait national, ainsi que devant ces curieuses fantaisies, inspirées des arts japonais et chinois, chez lesquelles l'exécution est parfaite en tout point.

En résumé, l'Industrie française de l'ameublement qui paraît s'être cantonnée dans l'imitation ou la reproduction fidèle des anciens modèles, par le fait même de toutes les difficultés qu'il lui a fallu vaincre pour faire ces reconstitutions, est maintenant armée de toutes pièces, pour le jour où l'avènement d'un style original, ou bien les caprices de la mode viendront lui apporter un programme nouveau.

Dans le groupe de la *Pierre*, nous avons admiré des Mosaïques genre Venise, d'un effet très décoratif et d'une exécution parfaite. Ce genre de travail a toujours été le privilège de l'Italie ; ce n'est guère que depuis vingt annnées que sa fabrication fut introduite en France.

Les mosaïques de verre, genre Murano, que nous avons examinées, possèdent l'avantage de traduire des cartons de style absolument français. Des mosaïques de pierre et de marbre, genre Pompeï, sont également très bien comprises et parfaitement exécutées.

Nous avons rencontré une très belle collection de pierres précieuses et de cristaux de roche, taillés à la perfection.

Divers modèles en Stanf et du moulage peints d'un intérêt purement décoratif complètent le groupe de la pierre, qui n'avait pas à beaucoup près cette année l'importance de sa dernière exposition spéciale.

La *Porcelaine*, la *Faïence*, les *Grès* et les *Terres cuites* ont des représentants importants, ainsi que la céramique employée pour la décoration architecturale, qui a pris un développement considérable depuis quelques années.

L'industrie des Grès pour la décoration mobilière et les usages domestiques expose des objets d'un grand mérite au point de vue de l'exécution. Cette industrie a fait de grands efforts pour se mettre à divers points de vue au niveau de ce qui existe chez d'autres nations.

Parmi les *Emaux sur cuivre*, nous remarquons tout particulièrement de très belles pièces, dont quelques-unes, de grandes dimensions, présentent des difficultés d'exécution toutes particulières.

Dans cette section de la *Terre* et du *Verre*, les efforts faits comme fabrication, et la perfection dans l'exécution sont dignes de la plus attentive remarque.

Le groupe du *Métal* était brillamment représenté dans notre exposition ; nous sommes heureux de constater l'excellence générale de la fabrication dans la plupart des classes de ce groupe.

L'*Orfèvrerie* se distingue particulièrement par sa merveilleuse exécution. C'est une des rares industries qui partagent, avec la joaillerie, le privilège de se soustraire en partie à l'invasion des machines. Et, bien que l'outillage se soit perfectionné, le travail fait à la main est encore de beaucoup le plus important dans ces pièces, qui devraient toujours

avoir un caractère particulier à leur destinataire, et être fabriquées en conséquence. La façon de l'*Orfèvrerie* à l'Exposition de 1887 est digne de sa vieille réputation.

Les exposants de l'Horlogerie étaient peu nombreux, et nous regrettons que beaucoup de maisons distinguées aient cru devoir s'abstenir. Nous avons remarqué d'intéressantes restitutions archéologiques, sous forme d'horloges; des montres de fabrication française, dont le prix est extrêmement modique et qui méritent une citation.

L'*Horlogerie*, qui trouve dans les progrès modernes de la mécanique appliquée la précision indispensable au bon fonctionnement de ses instruments, offre un grand intérêt national, car dans cette industrie la suprématie universelle est vivement disputée.

Le *Bronze d'ameublement* a contribué pour une large part au succès de l'Exposition. Le nombre considérable des exposants, la grande variété et l'exécution remarquable de la plupart des pièces exposées, ont captivé l'attention des visiteurs et du jury. Cette industrie, qui touche directement à l'art, est et demeurera longtemps encore l'apanage de la fabrication parisienne.

Les procédés de première exécution n'ont pas sensiblement varié depuis deux siècles; mais dans les pièces de bronze fondu, principalement, la ciselure et la patine sont en grand progrès et ont visiblement subi l'influence de l'école de la statuaire et de la décoration modernes. Elles tentent de plus en plus à reproduire dans leur interprétation la pensée de l'artiste créateur. Nous applaudissons à ces tendances, qui constituent un caractère bien spécial aux bronzes de notre époque.

La reproduction des modèles anciens a amené les fabricants à reconstituer plusieurs procédés qui n'étaient pas absolument perdus, mais dont l'usage était peu pratiqué depuis longtemps et pour lesquels il a fallu reformer des praticiens. Le repoussé, le martelé, le forgé sont de nouveau remis en honneur.

Le jury de l'exécution, qui a remarqué les beaux résultats obtenus par plusieurs forgerons artistes, est heureux de déclarer qu'il les a admirés sans réserve, notamment les superbes fragments de rampe de fer poli et de cuivre repoussé, ainsi que de belles pièces de forges par les procédés anciens, dont il a apprécié tout le mérite.

Dans le groupe des *Tissus*, nous n'avons pas besoin de signaler le salon de superbes tapisseries, que tout le monde a remarquées. La haute situation de l'exposant, dont l'éloge n'est plus à faire, ne nous empêchera pas de lui rendre ici un hommage mérité.

Les broderies à la main sont représentées par des œuvres très importantes, admirablement faites, et qui ont valu à leurs auteurs les éloges de notre jury.

Des dentelles d'Anvers, dont la renommée est séculaire, et des éventails charmants, d'une grande richesse, sont, au point de vue de l'exécution, des chefs-d'œuvre de goût et de patience. L'habileté de nos ouvriers et de nos ouvrières dans ces travaux est devenue proverbiale. La plupart de ces œuvres empruntent une grande partie de leurs charmes à la collaboration, sinon à l'initiative gracieuse des femmes. Qu'elles reçoivent l'expression de notre sincère admiration.

Après avoir signalé une intéressante combinaison de la machine à broder, destinée spécialement aux applications de l'ameublement; de très jolis lampas; des bébés, dont la confection et les toilettes sont de véritables petites merveilles; des imitations de cuir repoussé; des tapis en cuir factice très appréciés; ainsi que les progrès constants apportés dans les machines à coudre, nous sommes heureux de constater dans l'ensemble du 6e groupe une valeur d'exécution très remarquable.

S'il est un résultat important obtenu par les expositions de l'Union centrale, si des remerciements doivent être adressés à son administration, c'est en grande partie à l'*indus-*

trie du livre qu'il appartient de le constater; c'est pour les éditeurs un devoir de se souvenir de la large part qui leur avait été réservée lors de sa précédente exposition.

Cette industrie, en effet, résultat de la combinaison de diverses branches, commerce important, lié étroitement aux lettres, aux sciences et aux arts, a été créée par l'éditeur. Au livre est venue se joindre l'image, et à leur suite s'est groupée toute une phalange d'artistes. Un travail constant, une direction intelligente, une collaboration de tous les instants, ont eu pour résultat la transformation complète de cette industrie. L'enseignement du goût, celui des bons principes, la responsabilité morale qui lui incombe, tout fait un devoir à l'éditeur de sacrifier le plus souvent son intérêt privé à l'intérêt général.

L'art décoratif, aussi bien que l'art industriel, a une large part dans les publications qui ont été soumises à notre examen. L'enseignement par l'image prend un développement important. Les éditeurs sont aidés dans cette tâche par la découverte des procédés de reproduction dont ils ont été les promoteurs. L'emploi judicieux de ces procédés, dus à des hommes de métier, doués d'un grand sens artistique, pour lesquels le choix des effets, la répartition de la lumière, n'ont plus de secrets, a eu pour résultat la création de nouveaux types de livres, auxquels le public a fait le plus légitime accueil.

Les gravures par les procédés chimiques, la gravure sur bois ou sur cuivre, la phototypie, cette dernière nouvelle venue et pour laquelle nous prévoyons dans l'avenir les plus brillants résultats, concourent à l'ornementation et à la décoration des livres.

La librairie d'art, par son exécution remarquable, a su conquérir ses grandes entrées dans la bibliothèque de l'amateur, de l'homme du monde, aussi bien que dans le cabinet de l'artisan; en quelques années elle a pris une place importante.

Des tableaux d'enseignement, des modèles de dessins, sont exécutés avec toute la perfection désirable.

Les lettres et les sciences n'ont pas été sacrifiées à l'image; leur place, la moindre il faut le constater, est dignement occupée.

La gravure et la lithographie, cette dernière spécialisée dans les impressions dites de commerce, forment également un ensemble remarquable.

La gravure héraldique, dans laquelle la bonne exécution domine, est digne d'éloges.

En ce qui concerne la lithographie dite commerciale, nous constaterons avec plaisir que la province mérite d'être mentionnée dans notre rapport.

L'art de la *photographie* forme le groupe le plus important de la classe du papier.

Le public auquel il s'adresse a déjà rendu justice à ses découvertes. La popularisation de cet art, son emploi dans l'industrie du Livre, l'habileté des manipulateurs sont autant de succès à son actif. Les résultats obtenus en général, l'encyclopédie monumentale qu'il nous a été donné d'examiner, méritent toutes nos félicitations.

Le principal intérêt du 8e groupe est concentré sur la *reliure d'art*.

Le jury de l'exécution constate spécialement le mérite de l'application des procédés anciens. A côté des fantaisies qu'impose la littérature moderne, nous avons remarqué des pièces qui témoignent de recherches archéologiques considérables et faisant preuve d'un goût parfait. Nos relieurs possèdent complètement les connaissances techniques de leurs illustres devanciers, et ils les surpassent dans l'exécution.

∴

Tous ces examens, messieurs, ont naturellement amené le jury du mérite de l'exécution à s'intéresser vivement aux collaborateurs. Dans l'organisation industrielle moderne, la

collaboration est entièrement à l'ordre du jour. Il est rare de voir le même artisan concevoir le projet d'une pièce, en faire le plan d'exécution, la construire et enfin la décorer. Aussi nous avons été heureux de pouvoir vous signaler les plus méritants, parmi ceux que les exposants nous ont présentés eux-mêmes, et de leur voir attribuer les distinctions que nous vous avons demandées pour eux et qu'ils ont si bien méritées.

En général, nous devons constater une intention très marquée à la perfection de l'exécution; c'est un résultat tangible des excellentes leçons qui sont données de toutes parts en France à l'artisan moderne et dont la Société de l'Union centrale, par son enseignement, peut revendiquer une large et légitime part.

Il appartenait à notre époque de voir des savants, des artistes dévoués, consacrer leur temps à instruire et encourager les artisans laborieux. Il appartenait à la France, dont le caractère démocratique forme la base, la gloire de posséder des institutions de cette importance, créées et soutenues par l'initiative privée. L'Union centrale des arts décoratifs, par sa notoriété en matière d'art industriel, sa sollicitude envers les fabricants et envers leurs collaborateurs, s'est acquis des droits à la reconnaissance publique, laquelle, nous le constatons, ne lui est pas marchandée. Sa devise est bien résumée dans l'artitle mis en tête de ses statuts : *Poursuivre la réalisation du* BEAU *dans l'*UTILE. Jamais programme ne fut plus opportun, car, à notre époque essentiellement utilitaire, l'artisan n'a pas toujours le loisir de développer seul ses qualités naturelles.

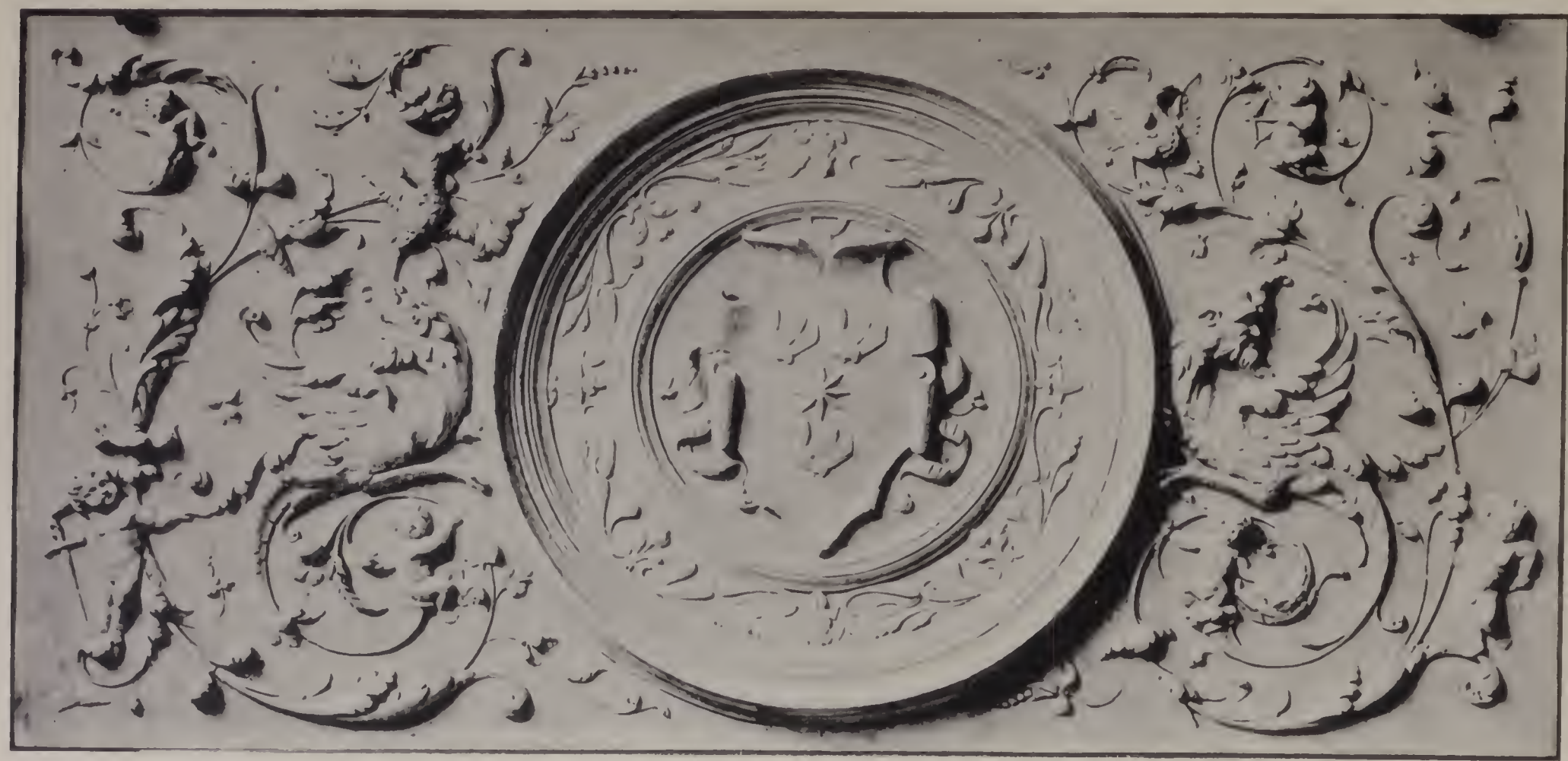
Notre siècle a une tendance générale à se contenter de l'apparence, tendance qui influe directement sur la fabrication. De là cette quantité de pièces exécutées au seul point de vue de l'effet décoratif, et bien souvent traitées comme la plupart de nos maisons d'habitation modernes : *Tout en façade*. La bonne façon est la première à souffrir de cet état de choses, et souvent, lorsque la partie décorative exigée est arrêtée, le devis est bien près d'être dépassé, alors la structure doit être négligée et considérée comme secondaire.

Bien des causes particulières viennent compliquer les difficultés qui s'imposent à l'artisan moderne, obligé qu'il est de les suivre sous l'influence du courant de la mode ou de la force des choses. Nous rencontrons en première ligne : l'obligation pour nos ouvriers d'art de savoir interpréter ou reproduire fidèlement des pièces dans l'esprit de toutes les époques qui nous ont précédés. Le besoin d'emprunter aux siècles passés leurs différents modèles prit naissance avec la période romantique; un demi-siècle s'est écoulé depuis, et le caractère de cette tendance n'a fait que s'accroître.

Tous les styles ont été successivement reconstitués, depuis le style roman jusqu'aux dernières créations du XVIIIe siècle. Nous déplorons avec les artistes cet état de choses, mais il faut bien constater qu'il ressort forcément, comme conséquence de ce vaste programme, un manque d'homogénéité dans l'exécution. Quoi qu'il en soit, et tout en désirant ardemment voir notre époque s'affirmer, nous estimons que cette incursion dans les œuvres du passé est fertile en enseignements. La quantité de documents découverts, analysés par nos savants, sont pour nous un sujet d'études constant. Si la note moderne ne se résume à l'avenir que par cet éclectisme, nous croyons fermement que les experts futurs seront parfois embarrassés pour désigner l'âge précis de certaines pièces; des contemporains s'y sont déjà trompés.

A toutes les époques qui ont formé des expressions unifiées de la mode, l'artisan, tout en conservant parfois son caractère individuel, exécutait suivant la manière de son temps et pouvait s'y perfectionner. L'étendue presque sans limites des exigences modernes à ce égard est certainement une entrave à la perfection de l'exécution.

Une autre cause est venue bouleverser toute la synthèse de la fabrication, principalement



Imp. Phot. Aron Frères, Paris

GRANDE FRISE A RINCEAUX, EXÉCUTÉE PAR M. BLOCHE

Pour la Restauration de l'Hôtel Pincé, à Angers (M. Magne, Architecte)

(MÉDAILLE D'OR A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS)

dans les industries ou la main-d'œuvre est importante. L'introduction de la vapeur fit subir à l'outillage une transformation complète, changement radical, qui jeta au début une grande perturbation dans les habitudes professionnelles. Le besoin de satisfaire aux nombreuses demandes qui affluaient de toutes parts, la nécessité de soutenir la concurrence avec les pays étrangers, tout faisait un devoir aux fabricants français de rechercher et d'adopter les moyens d'action les plus économiques, et, malgré quelques résistances, on y arriva.

Ces dispositions, prises dans presque toutes les industries qui ne relèvent de l'art que pour la partie décorative, amenèrent la facilité de la production par quantités. L'organisation générale des ateliers s'en ressentit; c'est alors que l'on vit adopter un système économique sans doute, mais fatal aux industries d'art sous plus d'un rapport : le système de la spécialité.

Le succès, sans exemple dans l'histoire de l'industrie française, de l'exportation de ses produits pendant plus de quarante années, ne fut pas étranger à ce résultat. Nous n'entreprendrons pas d'énumérer les causes multiples qui ont arrêté momentanément cet essor; qu'il nous suffise de constater qu'au point de vue de l'exécution la production exclusivement mécanique, en ce qui concerne l'art industriel, aboutirait fatalement à une décadence.

L'usage de ces procédés a pour conséquence sérieuse la difficulté de former des élèves qui, ne pouvant apprendre que la partie infime d'un métier, ne deviendront jamais maîtres. Il faut *trente ans* pour faire une génération d'ouvriers!

Cette question, la plus intéressante pour l'industrie, a frappé depuis longtemps les esprits sérieux et réfléchis. Dès 1841, une loi fut proposée aux Chambres pour essayer de réglementer la position des apprentis, loi qui ne s'occupait que des enfants employés dans les ateliers comptant plus de 20 ouvriers, et des milliers de petits artisans échappaient à son influence. En 1848, une loi nouvelle fut proposée et votée, mais l'application n'en fut jamais faite en raison des événements politiques. En 1851, la loi sur les contrats d'apprentissage fut promulguée, mais ces contrats n'étaient pas obligatoires, et, bien que les pouvoirs publics cherchassent les moyens de rendre cette obligation générale et efficace, la petite industrie y échappait toujours.

Treize ans plus tard, le conseil général du département de la Seine inscrivait à son budget le traitement d'un inspecteur du travail des enfants dans les manufactures. Mais toutes ces décisions, se traduisant en lois de sollicitude et de protection, n'envisageaient que le côté moral. En effet, la loi ne saurait entrer dans des détails particuliers à chaque industrie; elle ne pouvait poser que des principes, dont l'application eût été difficile si l'initiative privée n'était venue la seconder. Sous ces influences, à côté de ces manifestations officielles, des sociétés privées se constituèrent et rivalisèrent d'efforts pour aider au mouvement généreux en faveur de l'instruction de la jeunesse ouvrière.

Déjà en 1830 une école du soir avait été créée par plusieurs élèves de l'École polytechnique, prélevant les uns et les autres sur leur repos quelques heures, destinées à répandre les bienfaits de la science. En 1866, la Société de protection des Apprentis et des Enfants employés dans les manufactures était fondée, sous la présidence de Jean-Baptiste Dumas, l'illustre savant, l'une de nos gloires les plus pures. Elle avait pour secrétaire le chimiste Barresvill, inspecteur du travail des enfants pour le département de la Seine, principal instigateur de cette œuvre si utile.

Dès son début, la Société de protection, composée de toutes les sommités intellectuelles de l'époque, aida à la formation de sociétés particulières, dont l'action concentrée dans une seule profession en avait par cela même plus de force. De là se formèrent ces institutions

philanthropiques qui ont le double but de moraliser et d'instruire les enfants laborieux destinés à faire des artisans, et d'élever le niveau de l'industrie française, en préparant pour l'avenir des ouvriers-artistes.

D'autres manifestations se sont également fait entendre, celles-là partant des rangs des travailleurs. Chaque fois que des Syndicats sérieux se sont occupés de cette question, des vœux ardents se produisirent en faveur des études professionnelles. Les délégations ouvrières instituées à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, sous la présidence de M. Dewinck, inscrivirent en tête du programme de leur désir : la création des Écoles professionnelles. En 1878, les mêmes aspirations se sont de nouveau produites. Et depuis peu d'années seulement le conseil municipal de Paris fonda l'École Diderot pour les arts de la mécanique appliquée, l'École Boule pour les arts de l'ameublement, et inaugurera prochainement celle du Livre.

Ces institutions, trop nouvelles encore pour qu'il soit permis de se rendre compte de leurs résultats, nous font espérer cependant une complète réussite. L'avènement de ces Écoles professionnelles ne rend pas inutile l'action des Patronages et des Cours techniques du soir. Ces deux institutions n'ont ni le même programme ni les mêmes élèves. Celle-là s'adresse aux apprentis de l'Industrie et complète le soir par l'enseignement du dessin, par la théorie, ce qu'ils voient faire tout le jour par la pratique. Celles-ci démontrent scientifiquement et pratiquement à des élèves les différents procédés en usage, le plus souvent basés sur la technologie. L'existence de ces diverses institutions n'a qu'un seul but, concourir au progrès de l'Industrie française. C'est à ce titre que nous avons cru utile de nous y arrêter, et si nous avons insisté, c'est que nous sommes profondément convaincus que c'est un des problèmes les plus intéressants de l'avenir industriel.

Nos ouvriers d'art sont toujours très habiles pour la plupart; mais cette habileté, cette légèreté d'exécution qu'on se plait à leur reconnaître, n'est le plus souvent que le résultat de la pratique et d'une certaine disposition naturelle particulière à notre pays. La science du métier ne viendra pas détruire ces qualités; d'ailleurs cette suprématie, à laquelle nous nous étions facilement habitués, nous est disputée de toutes parts. La concurrence étrangère est là! Tous les pays producteurs, après être venus nous emprunter ce que nous avions de meilleur, prétendent vivre sur leurs propres fonds. Les Écoles industrielles sont nombreuses à l'Étranger : en Angleterre, en Allemagne, en Autriche, partout enfin!

Cette lutte pacifique est ardente, et nous n'avons pas trop de toute notre énergie pour maintenir notre industrie nationale à la hauteur de sa vieille réputation.

Sur ce terrain encore, il faut constater que le rayonnement de nos Écoles d'art n'a pas été sans exercer une influence condérable au dehors; une grande partie de cet honneur revient à la Société de l'Union centrale des arts décoratifs. Sa bibliothèque et ses collections sont une mine inépuisable d'étude pour l'artisan. Ses conférences et ses cours si intéressants, ses concours si suivis, ses prix si estimés, témoignent de l'intérêt que nous attachons tous à la question industrielle, et nous sommes fiers d'ajouter que la neuvième Exposition, qui vient de finir, permet de bien augurer de l'avenir.

Messieurs, votre rapporteur terminera en relevant cette phrase significative dans le programme de cette année :

« De tous les efforts tentés par l'Union centrale, aucun n'est resté inutile; des résultats considérables ont déjà été recueillis, d'autres meilleurs encore doivent être attendus. »

Cette déclaration renferme une juste constatation et une légitime espérance.

RAPPORT DU 2e GROUPE : LE BOIS

(Composé des classes 3, 4, 5, 6 et 7.)

Dans ce rapport, forcément sommaire, nous avons cru devoir conserver l'ordre de classement adopté au catalogue, et nous ne mentionnerons particulièrement que les maisons ayant offert à notre examen des produits dignes de remarque.

3e Classe. — *Charpente, menuiserie, sculpture sur bois.*

Les parquets sont représentés dans cette classe par plusieurs exposants, parmi lesquels la Maison André Cassard, le successeur de l'ancienne société « la Construction industrielle ».

Les récompenses obtenues antérieurement par cette maison, et surtout les spécimens exposés, lui ont valu d'être classée en première ligne sur notre liste.

Nous avons examiné : des parquets massifs, exécutés en frises et en panneaux d'épaisseur, se posant directement sur les lambourdes ou sur un faux parquet de sapin : ce système offre, outre l'avantage de la solidité, celui de pouvoir poser le parquet de chêne lorsque les gros travaux du bâtiment sont terminés, ce qui évite les effets produits par le séchage;

Des parquets en mosaïque plaqués sur un fond à dilatation. L'inventeur assure que ce système empêche complètement le retrait du bois, ce qui serait un grand point acquis, ces travaux de luxe étant très ouvragés et d'un prix relativement élevé.

L'exécution des spécimens qui nous ont été présentés est très remarquable.

La même maison poursuit avec succès le procédé breveté « Damman et Cassard » des parquets dits hydrofuges. Ces parquets se composent d'un carrelage en ciment ou en terre cuite percé de trous coniques ou avec rainures, et du parquet de chêne de diverses épaisseurs, monté à sa partie inférieure par des queues-d'aronde; le produit hydrofuge consiste en bitume, qui relie le carreau au parquet, pénètre dans les trous du carreau, dans les queues du parquet et forme une masse d'une grande solidité.

Ce système paraît présenter de grands avantages, particulièrement pour les bâtiments publics. Quelques types de parquets « tapis », dont les lames sont collées sur toile, peuvent servir dans des cas spéciaux.

Le Jury a décerné à M. André Cassard la plus haute récompense à sa disposition : la médaille d'argent.

L'examen des différents modèles de parquets de MM. Challier et Gentillon a valu à cette maison la médaille de bronze.

MM. Charrier et Cie, de Vendôme (Loir-et-Cher), exposent divers types de baguettes et de moulures sculptées mécaniquement; le résultat de ce travail est très correct, trop peut-être, si on le considère comme sculpture; mais étant donné le but économique, lorsque les ornements ne sont pas trop compliqués et qu'ils se bornent à reproduire des perles ou des enroulements de rubans, il offre un certain avantage sur les similaires en pâte, pour la menuiserie courante ou l'encadrement des tentures.

MM. Charrier et Cie déclarent que leur machine peut produire 1800 perles à l'heure, soit 200 mètres par jour; cela centuple le produit de la main et peut permettre de réserver nos sculpteurs pour des travaux plus relevés; quoi qu'il en soit, l'exécution de ces moulures, même en bois de sapin, qui offre une résistance inégale, est bonne et peut lutter avantageusement avec les moulures allemandes, dont la consommation est considérable; le Jury accorde à MM. Charrier et Cie la médaille de bronze.

La maison Tiersot expose de petites machines à découper le bois et le métal, mues au

pied; ces petits outils sont bien faits et peuvent servir à l'agrément des amateurs, ce qui est le but principal de leur constructeur : médaille de bronze.

Nous avons distingué dans cette classe quelques objets en sculpture exécutés par M. Pasquier, sculpteur. Ces pièces, peu nombreuses, se recommandent surtout par la recherche du style; un miroir à cadre de style Louis XV, assez original, un autre de style Louis XVI, conservent bien le caractère de l'époque et sont bien français d'exécution; le Jury, d'après ses notes, a voté à M. Pasquier la médaille d'argent, en constatant toutefois, et consignant dans ce rapport, l'appréciation qu'il fait de la notable différence qui existe entre l'exécution de fragments et celle des ensembles, qui exige une science bien plus complète.

4e Classe. — *Ébénisterie. Meubles.*

La 4e classe, la plus importante du 2e groupe, se compose d'exposants dont le programme et les moyens d'action sont divers.

Pour éviter la confusion dans l'appréciation des différents genres, nous avons pensé suivre dans ce rapport un ordre relatif correspondant au groupement suivant :

1° Meubles et décorations d'ensemble;
2° Meubles d'ébénisterie avec bronzes et laques;
3° Meubles sculptés;
4° Sièges;
5° Billards et glaces;
6° Divers.

La maison Dientz, fondée vers 1820, possède une réputation bien établie pour la fabrication des meubles de bon style et la décoration en tapisserie des appartements; parmi les pièces exposées, nous avons remarqué une cheminée Louis XIII en noyer sculpté, d'une bonne facture; deux vitrines Louis XV à bosses très accentuées plaquées de mosaïques, représentant la dernière époque de la rocaille, offrant des difficultés réelles d'exécution et dont le fini est parfait; une armoire de style Louis XVI en bois du Cambodge dont la couleur rappelle le satiné, d'un choix très remarquable; une autre armoire, de style Louis XVI également, recouverte en placage d'un bois du Brésil nommé « péroba » à ton de citron tellement chaud, qu'il peut soutenir le voisinage du bois doré sans pâlir.

Nous estimons que ces tentatives d'introduction de nouveaux bois exotiques sont très intéressantes, et qu'il serait bien nécessaire de ne pas abandonner complètement le travail du bois plaqué, travail dans lequel notre pays a su conquérir une réputation méritée, et qu'il serait difficile de faire revivre, à cause de la rareté des praticiens, lorsque la mode l'aura de nouveau mis en honneur, si l'on sacrifiait trop au genre massif, qui exige, au point de vue de la construction, des connaissances techniques d'ébénisterie moins approfondies.

Le Jury, félicitant M. Dientz de ses efforts et de leurs résultats, lui décerne la médaille d'argent avec recommandation spéciale au Jury supérieur.

La maison Huguet Alexandre expose une chambre à coucher en bois de palissandre de style Louis XIV; cet ensemble n'a pas la prétention de reproduire des pièces de l'époque, c'est plutôt l'adaptation des formes et des détails d'ornementation inspirés du Louis XIV, appliqués aux proportions et aux usages modernes.

Nous avons examiné avec intérêt une petite crédence de style Henri II, en noyer naturel, avec incrustations de malachite et de lapis, dont les panneaux sculptés en bas-reliefs très doux sont fins d'exécution, les figurines sont bonnes et l'ensemble est gracieux; quelques meubles gothiques, une banquette Louis XII assez originale, complètent cette exposition, qui a valu à M. A. Huguet la médaille d'argent.

M. Hunsinger est un lauréat de l'Union centrale depuis 1865; le genre de meuble qu'il a toujours affectionné est celui avec applications de marqueteries; au début, cette maison ne fabriquait presque exclusivement que les meubles en ébène avec incrustation d'ivoire.

Ce genre de travail, originaire d'Italie, n'a guère été reproduit en France qu'à notre époque, et, quoique l'extension considérable que ce genre avait prise dans un moment ait un peu diminué, nous n'hésiterons pas à dire que la fabrication parisienne des meubles en bois d'ébène et ivoire a toujours conservé un caractère spécial et bien différent des productions italiennes, qui n'ont presque toujours comme objectif que de pasticher l'ancien, et souvent à peu de frais.

Cette année, M. Hunsinger expose plusieurs pièces en palissandre ciré avec marqueteries de bois naturel de style Louis XIII.

Parmi ces pièces, une grande armoire à deux portes de style flamand, un petit bureau de style anglais, et plusieurs autres meubles, dont l'exécution est très remarquable. ont valu à M. Hunsinger la médaille d'argent du Jury de l'exécution.

Dans le salon de MM. Muller, Andoynaud et Cie, nous rencontrons trois meubles destinés à une salle à manger, dont la composition est assez excentrique; ces meubles représentent de véritables petits castels d'architecture militaire du moyen âge avec pont-levis, mâchicoulis, poternes, etc.; rien n'y manque. il y a même des personnages dans les créneaux.

Nous avouons ne pas avoir un penchant très vif pour ces productions, qui rappellent un peu la cathédrale en liège; mais les exposants nous ont déclaré que ces pièces sont des commandes dont les dessins avaient été fournis et imposés par leur client.

Nous nous inclinons devant cette autorité et nous réservons notre appréciation exclusivement pour l'exécution, qui est bonne, ainsi que pour la plupart des meubles exposés par cette maison, à laquelle le Jury a décerné une médaille d'argent.

Dans le salon de M. Joveneau, nous avons vu un joli meuble complet de chambre à coucher Louis XV, en bois sculpté et doré, avec panneaux peints au vernis Martin; nous avons remarqué dans ces peintures des sujets copiés de l'ancien, et d'autres de composition moderne.

M. Joveneau nous a *également déclaré* que cette particularité était produite par un choix spécial, fait par l'acheteur; les notes du Jury de l'exécution ont attribué à M. Joveneau une médaille d'argent.

Qu'il nous soit permis pourtant, en présence des deux exemples précédents, de regretter que bien souvent l'éducation artistique de nos Mécènes modernes ne soit pas toujours à la hauteur de leur intention, et dans tous les cas bien inférieure, à notre avis, au sentiment de l'art décoratif qui régnait aux siècles derniers.

Le fabricant moderne n'a pas toujours assez d'autorité pour refuser un programme faux ou bizarre, et pourtant l'éclectisme en matière d'ameublement a ses limites; les admirables modèles que nous ont laissés nos devanciers ont été inspirés par des gens savants, au goût épuré et exécutés par des artistes soucieux du nom qu'ils imprimaient au fer chaud sur leurs œuvres.

M. Raulin nous offre une preuve palpable de la vérité de cette assertion. Son exposition, entièrement composée de meubles et de bronzes du style du XVIIIe siècle, est tout à fait hors-ligne.

Le Jury du 5e groupe a apprécié pour sa part l'excellence de la partie du métal.

Ce salon, l'un des plus importants de l'exposition par le nombre et la richesse des pièces qui le composent, est spécialement, au point de vue de l'exécution, digne des plus grands éloges.

Une grande armoire vitrée, à deux vantaux en bois de violet et satiné, avec panneaux décorés d'une légère marqueterie en bois naturel d'un seul ton, est d'une grande allure; un bahut Louis XV dont la forme est exquise et les bronzes d'une grande finesse et de composition entièrement moderne. des commodes peintes au vernis Martin, des tables, des guéridons, des étagères, tout serait à citer dans cette exposition, qui est certainement la plus remarquable de ce genre.

M. Raulin, s'inspirant des maîtres du siècle précédent, possède la science de la reproduction d'une façon complète; et si nous avons pu reconnaître quelques motifs appartenant à des meubles anciens, nous avons dû constater que beaucoup de ses bronzes d'application sont modernes d'exécution et forment des ensembles qui n'ont jamais existé à l'époque qu'ils représentent.

Placé le premier sur la liste, le Jury n'a pu décerner à M. Raulin qu'une médaille d'argent, la plus haute récompense dont il puisse disposer, mais il a chaleureusement recommandé cette exposition à l'attention du Jury supérieur, avec l'espoir qu'une médaille d'excellence en or viendra récompenser ces intéressants travaux : ce qu'il a été heureux d'obtenir.

Nous rencontrons le même genre de meubles dans la maison Baur, Gass et Schamber, dont la partie du bois, bien traitée comme façon, laisse un peu à désirer comme forme; les bronzes sont également d'exécution commerciale et les panneaux peints d'une façon un peu sèche.

Une bibliothèque à deux portes et une vitrine Louis XV, un bahut et une table du même style, ne sont pas mal exécutés, mais un peu monocordes; un bureau Louis XVI en bois d'emboine frisé en satiné est gai d'aspect; cette exposition, quoique manquant de variété, est assez remarquable sous le rapport du travail de l'ébéniste : ce qui a valu à cette maison une médaille d'argent.

Plusieurs autres exposants nous ont soumis des meubles peints sur vernis dit « Martin »; mais en général ce genre délicat exige une réussite d'ensemble que nous n'avons pas toujours rencontrée; ces pièces d'ailleurs sont pour la plupart d'un prix commercial qui ne permet pas une exécution au-dessus du médiocre.

Au premier rang des exposants de meubles sculptés, il convient de placer M. Viardot (Gabriel), hors concours comme membre du Jury. M. G. Viardot, ayant épuisé toute la série des récompenses, n'a pas pour cela tari la source des éloges. Les pièces qu'il expose sont d'un fini et d'une exécution qui expliquent facilement le succès général qu'elles rencontrent.

Inspirés des arts chinois et japonais, ces meubles, adaptés aux usages européens, sont bien supérieurs, comme facture, aux meubles d'origine, qui n'ont le plus souvent qu'un intérêt décoratif, et dont les assemblages sont presque toujours défectueux; cette adaptation est très intéressante, car M. Viardot sait donner à ses meubles un cachet spécial, tout en conservant le style asiatique.

Un buffet très pittoresque, un lit fantastique dont la forme et les détails semblent avoir été conçus par un artiste de l'empire du Milieu, s'épanouissent au milieu de fantaisies de tout genre dont l'originalité n'exclut pas le côté pratique.

Déjà sous Louis XV, les Boucher, les Pillenung se sont servis de l'art chinois et y ont puisé plus d'une inspiration; c'est bien souvent de pareilles alliances que sont nés des styles nouveaux.

M. M. Robben, également membre du Jury, hors concours, présente une série de meubles sculptés de l'époque de la Renaissance française d'exécution parfaite; la construction de ces pièces est irréprochable, ce qui n'existe pas toujours dans le meuble massif moderne; le choix

des bois, l'excellente exécution, la sculpture, d'une note calme, donnent à toutes les pièces de cette exposition le caractère d'une grande distinction.

M. Raison-Renouvin affectionne particulièrement la sculpture de la Renaissance française de la première époque. Sa cheminée François Ier, avec la Salamandre au panneau central, est d'une bonne exécution; nous avons également remarqué deux crédences, dont une à cariatides légères et hardies.

Quelques sièges copiés de l'ancien et une chambre à coucher Louis XVI, qui n'est pas aussi pure de dessin que les autres pièces, complètent l'exposition de ce fabricant-sculpteur auquel le Jury décerne une médaille d'argent.

M. Vérot, fabricant de meubles sculptés, expose une salle à manger composée d'un buffet, d'une table et d'un modèle de chaise, de style François Ier, très réussie.

Quoique fabriquées en menuiserie, c'est-à-dire en bois massif, ces pièces sont parfaitement faites et présentent de grandes difficultés dans les coupes et les ressauts; le ton du bois est très doux et la sculpture remarquable. Le panneau central du buffet représente un départ pour la chasse, puis en plein bois, et les quatre statuettes, composées par un artiste de talent, M. Niolle, sont bien en proportion. Les ornements d'accessoires sont tous parfaitement motivés; ces pièces font grand honneur au fabricant, à qui le Jury de l'exécution a été heureux de voter une médaille d'argent.

Parmi les autres exposants du meuble sculpté, nous avons remarqué un lit, une table en bois de noyer de style Francois Ier, reproductions presque intégrales exposées par la maison P. Bernoux et Cie. Ces pièces, construites avec du bois provenant d'anciens pressoirs auquel on a laissé sa teinte naturelle, sont très curieuses sous ce rapport; les moulures et les ressauts pris dans la masse ainsi que la sculpture sont d'une bonne exécution.

La reproduction de meubles anciens de la maison Drouard, cheminées et crédences gothiques, sièges et tables, est de bonne fabrication; une série de modèles de sièges en bois courbé faits par cette maison mériterait d'être suivie.

M. Leroux présente un grand buffet, des crédences, des tables, des sièges dont la sculpture très fouillée est rehaussée par un bronzage obtenu au moyen de frottés sur les saillies, mais dont l'abus serait peut-être un danger pour le repos de l'œil.

M. Aimone, dans une exposition variée, a introduit une quantité de personnages sculptés qui représente une somme de travail très considérable. La préoccupation principale de l'auteur de ces pièces paraît être surtout la production de ces figurines, dont l'anatomie est parfois un peu excentrique.

La façon de la menuiserie et les détails d'exécution rappellent beaucoup la manière italienne moderne; ce sont des fantaisies.

La maison Rosul, déjà ancienne et connue avantageusement pour les ameublements courants, a exposé cette année une chambre à coucher en noyer du genre de la Renaissance italienne dont les sculptures sont très hardies.

Sont encore à signaler : les reproductions en menuiserie sculptée de M. Ports Secretain;

Les ameublements commerciaux de MM. Schneider et fils, Richl, Steichen, Jung;

Les tables très bien faites de la maison Perrot et une collection de meubles courants de la maison Husson et Cie, parmi lesquels se trouve la chambre à coucher qui a remporté la plaquette d'honneur au concours de 1882, et qui été l'objet d'un véritable succès pour cette maison, qui la présente cette fois en bois de palissandre.

Dans les différents types de sièges articulés de la maison Eliaers, dont les mécanismes sont parfois très compliqués, nous avons pu constater une excellente exécution, qui a valu à cette maison une médaille d'argent.

M. Lebas, avec des modèles de bois de sièges sculptés, et M. Barbe, fabricant de sièges

recouverts en cuir estampé du genre dit « de Cordoue », méritent également une citation.

Les billards se transformant en tables à manger et *vice versa* ne nous ont jamais paru être d'un usage très pratique; depuis quelque temps pourtant, ce problème paraît être l'objectif de beaucoup de fabricants de cette spécialité.

Parmi les différents modèles exposés, la maison William et Saint-Martin offre son système à manivelle, et M. Gauthier un autre système à bascule qui a le mérite d'une grande simplicité.

Dans les produits se rapprochant plus ou moins de l'industrie du bois, nous mentionnerons : les différents types de miroiterie encadrés d'écrans et de paravents en glaces gravées et peintes de la maison Robcis, exécutés avec goût : médaille d'argent;

Les bibliothèques tournantes de la maison Terquem, d'excellente fabrication, les horloges de fantaisie en bois ornées de cuivre de la maison Bourdot et Bourgeois, et les pliants articulés de la maison Villain. Nous terminerons cette revue du meuble par l'examen des œuvres d'une institution intéressante à tous égards.

Nous voulons parler de l'exposition du Patronage industriel des enfants de l'ébénisterie.

Cette Société de protection pour les enfants employés dans l'industrie de l'ameublement a été fondée, en 1866, par M. N. Lemoine et sur son initiative; à son appel, un comité composé des principaux fabricants s'est constitué et a établi des statuts tendant à réformer l'apprentissage en l'établissant sur des bases solides, et surtout en le surveillant avec soin; son but est d'instruire et de moraliser les apprentis appartenant à une branche quelconque de l'industrie du meuble.

Les ressources consistent dans la cotisation de toutes les personnes s'intéressant aux questions industrielles sans distinction, dans les dons des sociétaires et dans la subvention annuelle du conseil municipal. Son action s'étend sur tous les enfants inscrits et qui suivent d'une façon régulière ses cours de dessin, de géométrie spéciale appliqués à la coupe du bois et à la construction du meuble, de perspective, de l'histoire de l'art et du style appliqués au meuble sous la direction de M. Boison, fabricant distingué, qui s'est consacré avec dévouement à cette mission patriotique.

Les résultats sont suffisamment indiqués par des chiffres : 125 élèves suivent les cours journaliers de l'école; des concours manuels sont organisés annuellement.

Pour ces concours les élèves exécutent séparément les travaux de détails de leurs parties respectives, dont le programme est organisé de façon que tous les premiers prix réunis puissent former un meuble complet. Ces concours réunissaient en 1867 44 élèves, et arrivent cette année à dépasser le chiffre de 250 concurrents! Ces chiffres ont leur éloquence et démontrent surabondamment que si l'excellence de l'enseignement professionnel a été comprise de la part des économistes, elle ne l'est pas moins de la part des ouvriers.

Ce sont les pièces complètes des concours des dernières années qui composent cette exposition; ces travaux ont conquis le suffrage unanime du jury de l'exécution, qui a été heureux de pouvoir attribuer au Patronage des enfants de l'ébénisierie la médaille d'argent, ne pouvant mieux exprimer sa gratitude envers les enfants laborieux qui concourent ainsi dans la mesure de leur force aux progrès d'une industrie dont les traditions sont une des gloires de notre pays.

5e Classe.

Dans la 5e classe, M. Giraudon, hors concours comme membre du jury du 7e groupe, se distingue par une grande variété de pièces de maroquinerie de nuances nouvelles, garnies d'ornements en argent ciselé et repoussé d'excellente façon. Ces pièces peuvent braver

facilement toute comparaison avec la concurrence étrangère et aident puissamment à maintenir à un rang des plus honorables la maroquinerie française.

Il nous a été donné d'examiner dans la vitrine de Mme veuve Cléray des travaux d'une grande valeur, en écaille blonde; ces jolis spécimens d'une industrie restée exclusivement parisienne ont valu à Mme Cléray la médaille d'argent.

Dans la 5e classe se trouvait également l'exposition de l'importante manufacture de pianos de M. Gaveau. Si nous n'avons pu apprécier avec toute la compétence désirable au point de vue musical leur valeur harmonique, nous avons pu néanmoins constater la perfection de l'exécution de la quantité innombrable des pièces mécaniques, qui est la qualité indispensable au bon fonctionnement de l'instrument de M. Gaveau, qui depuis 1855 n'a rencontré que des succès dans toutes les expositions où il s'est produit, et a facilement obtenu la médaille d'argent à l'unanimité du jury, qui ne pouvait disposer, à son grand regret, pour ce cas, d'une plus haute récompense.

6e Classe.

La 6e classe se composait de carrosserie de luxe, de voitures de commerce et de voitures d'enfants.

Dans la carrosserie de luxe, la maison Pilon a exposé trois types d'une grande élégance de forme et d'une fabrication remarquable. Le Jury n'a pas hésité à accorder à M. Pilon la médaille d'argent.

Les 4 pièces envoyées par M. Chaillon sont d'une facture plus courante et ont un certain intérêt commercial : médaille de bronze.

Une médaille de bronze a été également attribuée à M. Dutheil pour ses voitures d'enfants à ressorts flexibles; parmi ses différents modèles, plusieurs offrent un côté pratique très bien compris.

M. Ledoux, plaqueur, nous a présenté un nouveau système d'agrafage d'attelles dont le modèle est très ingénieux : médaille de bronze.

Le Jury de l'exécution doit faire une mention toute particulière au sujet de l'exposition des ateliers Décauville aîné, de Petit-Bourg, qui était comprise dans cette classe.

Il lui a paru difficile de faire concourir cet important établissement, dont le succès rapide et légitime est de notoriété universelle.

Le Jury, appréciant comme ils le méritent les types de matériels exposés, n'a pas cru devoir ajouter, aux nombreuses distinctions et récompenses dont a déjà été l'objet M. Décauville, la modeste médaille d'argent dont il disposait seulement, et a décidé qu'en considérant cette manufacture comme hors de concours, cette mention motivée sera faite au rapport.

7e Classe.

La 7e classe, qui est la dernière du 2e groupe, n'offre un réel intérêt que par des panneaux en laque de grandes dimensions exposés par M. Giot; ce genre de travail, relativement nouveau, s'exécute à froid et sur place, ce qui présente de grands avantages pour la décoration des bâtiments; ce sont des modelages en relief, décorés, fixés par un procédé spécial dans lequel la laque joue le principal rôle.

Ces travaux, qui peuvent être utilisés comme application décorative d'intérieur, ont valu à M. Giot la médaille de bronze.

(*A suivre.*) CHEVRIE.

LE MOULAGE

PRINCIPALES APPLICATIONS — COLLECTIONS DE MODÈLES REPRODUITS PAR LE PLATRE

Conférence faite par M. Louis Courajod

A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Suite. [1]

II

Le moulage est, chez nous, en France, un procédé bien familier à notre art. Les établissements créés pour fabriquer des moulages sont, on peut le dire, des établissements depuis longtemps nationaux. Notre splendide musée du Trocadéro, éclos en plein Paris au XIXe siècle, n'y est pas né en vertu d'un accident, comme il aurait pu naître ailleurs. Il devait s'y ouvrir nécessairement comme une institution d'État. Il est la conséquence d'un mouvement historique et, en quelque sorte, le couronnement d'une tradition française.

Vous allez en juger, quoique ceux qui l'ont fondé — actifs et dévoués collaborateurs de l'œuvre nationale — n'aient peut-être pas eu, en accomplissant leur honorable tâche, le sentiment exact ni la conscience bien précise du mobile traditionnel auquel ils obéissaient. Ils étaient inspirés véritablement par l'âme de la France. C'est ainsi que se font beaucoup de bonnes et grandes choses, collectivement et par instinct.

Depuis le XVe siècle et depuis l'apparition d'une certaine évolution de la Renaissance, depuis l'ouverture de ce que j'appelle l'ère classique de la Renaissance, — car la Renaissance existait bien avant la date assignée ordinairement à ses débuts — il se trouve des collections de moulages dans le monde. Et, en effet, le groupement et la comparaison des modèles de sculpture relèvent d'une pensée scientifique, et c'est la Renaissance qui a fondé la science sur l'expérience réitérée et sur la comparaison.

A l'origine, les artistes ont été les premiers à former des collections de cette nature.

Ghiberti moulait, surmoulait et contrefaisait les médailles antiques, nous dit Vasari.

Squarcione, à Mantoue, avait formé une collection de moulages au milieu desquels se fit l'éducation de Mantegna, et vous savez si l'œuvre de son illustre élève a gardé le reflet des modèles qui l'avaient inspiré dans sa jeunesse.

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, 8e année, page 161.

Les grands seigneurs florentins et vénitiens de la fin du xve siècle et du commencement du xvie siècle possédaient quelques moulages dans leurs collections. Nous le savons pertinemment [1].

Plus tard, Leone-Leoni eut, à Milan, dans son palais — les artistes commençaient à devenir grands seigneurs et à posséder des palais — Leone-Leoni, dis-je, eut un musée de moulages d'après les œuvres antiques et les œuvres modernes. Léonard de Vinci, Michel-Ange, tous les grands sculpteurs de l'âge d'or y étaient représentés par quelques modèles.

L'enthousiasme de François Ier pour les ouvrages de l'antiquité classique et de la Renaissance italienne produisit chez nous un effet plus grand encore. Ce prince créa à Fontainebleau un atelier royal de moulage dont nous ne possédons pas les règlements, mais dont nous connaissons les résultats. Vous voyez que nos ateliers français de moulage ne datent pas d'hier et que nos mouleurs, s'ils ne voulaient relever que de leur propre mérite, pourraient fournir des preuves de noblesse et se composer une longue généalogie. Ceux qui s'appellent aujourd'hui Pouzadoux ou Mathivet s'appelaient, au xviie siècle, Robert et Cassegrain, et, au xvie siècle, Primatice, Vignole, Jean le Roux dit Picart [2], etc. Mais, en ce qui concerne l'habileté dans l'opération du moulage, ils sont tous de la même famille.

François Ier avait envoyé Primatice en Italie avec la mission de lui ramener les plus belles œuvres d'art originales que celui-ci pourrait rencontrer dans sa patrie, et, quand on ne pourrait acheter les originaux, de lui en rapporter du moins les moulages. Nous pouvons invoquer le témoignage de Vasari, si compétent pour les choses qu'il a vu de ses yeux et impartial à coup sûr quand il s'agit de faire l'éloge de l'étranger.

« Le roi, dit Vasari [3], pleinement satisfait du Primatice, l'envoya l'an 1540 à Rome pour tâcher de lui procurer quelques marbres antiques. Le Primatice s'acquitta de sa mission avec un tel zèle qu'il rassembla et acheta promptement cent vingt-cinq morceaux, tant bustes que torses ou figures. Il fit aussi mouler, par Jacopo Barozzi de Vignola et par d'autres artistes, le cheval de bronze du Capitole, quantité de bas-reliefs de la colonne Trajane, le Commode, la Vénus, le Laocoon, le Tibre, le Nil et la Cléopâtre du Belvédère. »

Nous possédons encore aujourd'hui quelques-uns des bronzes qui furent jetés d'après ces moulages par des fondeurs français associés aux Italiens. M. Barbet de Jouy les a mis en lumière et leur a fait donner si justement l'hospitalité du Louvre. Tous les moulages ne furent pas malheureusement coulés en bronze, par exemple la statue équestre de Marc Aurèle, dont le plâtre, érigé sous un dais, dans la cour d'honneur du château de Fontainebleau, fit donner à celle-ci le nom de Cour du cheval blanc.

Mais Vasari ne nous a pas tout dit. Primatice avait aussi fait exécuter des bons creux d'après des œuvres modernes. Le correspondant du roi de France, Michel-Ange, avait été consulté et avait envoyé ou avait laissé lever un moulage de la Madone de la Fièvre du Vatican. Ce modèle fut apporté à Fontainebleau et placé dans la chapelle du château, où le Père Dan a pris soin de nous le signaler. On n'oubliait pas même les hommes du xve siècle. A mes yeux, la madone de bronze, dite de Fontainebleau, conservée au musée du Louvre, est le produit d'un surmoulé exécuté d'après un moulage recueilli en Italie pour François Ier.

1. Voyez par exemple l'*Anonyme de Morelli*, édition Frizzoni, p. 38. « In casa de M. Leonico Tomeo filosofo... La tavola de stucco de bassoriliero de un piede che contiene Ercole con la Virtù o Voluptà e opera antica tolta in Roma da un tempio d'Ercole, etc. »

2. « A. Jean Le Roux, dit Picart, imager, pour avoir vacqué a jetter en plastre la figure d'un grand cheval sur les mousles qui sont aussy de plastre, qui ont été apportés de Rome audit Fontainebleau et à jetter aussy en plastre sur austres mousles, aussy apportés de Rome à Fontainebleau, une grande figure et image de Nostre Dame de Pitié dedans la haulte chapelle du donjon dudit chasteau. » *La Renaissance des Arts à la Cour de France*, p. 419 et 420.

3. Vasari, *Le Vite*, traduction Leclanché, tome IX, p. 181.

Je n'ai pas le temps de m'arrêter aux détails. Franchissons un siècle. L'atelier des mouleurs de Fontainebleau n'existe plus : ses plâtres ont été brisés; tout a péri, même le souvenir de la réunion des célèbres modèles; mais la France possède encore un roi et un ministre qui veulent assurer au travail national tous les moyens de lutter victorieusement contre ses rivaux. Louis XIV et Colbert font acheter en Europe tout ce qu'ils peuvent rencontrer de belles œuvres de la sculpture classique. Ce fut au profit de la France une sorte de drainage continu de tout ce qui pouvait susciter ou améliorer nos arts et nos industries. La colonne Trajane n'est malheureusement pas plus à vendre en ce moment qu'elle ne l'était sous François Ier. Louis XIV la fait mouler une seconde fois, en attendant le troisième moulage français du XIXe siècle. L'époque du second moulage était l'année 1671, et voilà ce que nous lisons dans le registre des dépenses royales de cette année :

« *21 avril 1671.* — Au sieur Faucon, pour son remboursement des frais payez et avancez, tant pour avoir fait voicturer les caisses des creux de la colonne Trajane, du Havre à Rouen, que pour les avoir fait changer de batteaux afin de les faire remonter jusqu'à Paris et autres menues dépenses, 1637 livres 6 sous. »

Sauval, dans ses *Recherches sur Paris*, nous fait voir comment les tronçons moulés de la colonne étaient rangés dans la salle ou le magasin des Antiques et placés à la porte de l'Académie de peinture et sculpture, c'est-à-dire à la porte de l'école que la couronne entretenait pour la prospérité de l'art et l'honneur de la nation.

Depuis lors, notre Louvre n'a jamais cessé d'être un atelier de moulage. Écoutez Germain Brice, dans son édition de 1725 :

« On conserve dans le même lieu (la salle des Antiques) les creux des plus belles antiques de Rome et de toute l'Italie que l'on a fait mouler avec une très grande dépense et avec un soin tout particulier, dans le temps que J.-B. Colbert était surintendant des bâtiments. La France a vu avec plaisir les soins que ce ministre donnait pour embellir les maisons royales de tous les ornements qui pouvaient y convenir. La colonne Trajane, le plus magnifique monument de Rome et le plus rare que l'on connaisse pour l'excellence du travail, s'y voit non seulement en creux, comme elle a été apportée d'Italie, mais aussi moulée exactement; de sorte que l'on peut sans peine en remarquer toutes les beautés. Le roi François Ier, qui aimait les belles choses et qui s'y connaissait plus qu'aucun prince de son siècle, avait entrepris la même dépense, dans le dessein de faire élever cette superbe colonne à Fontainebleau; mais, après sa mort, la barbarie ayant repris le dessus pendant quelques années, les creux que l'on avait fait venir de Rome avec de grands soins furent tellement négligez que l'on s'en servit dans la suite à construire une écurie qui est encore à présent sur pied dans le même lieu. »

Messieurs, ne nous moquons pas de la barbarie de nos prédécesseurs; nous en avons fait tout autant en plein XIXe siècle. Le ministère de l'Instruction publique, m'a-t-on assuré, et d'autres établissements publics avaient rempli leurs caves autrefois des creux de nos plus célèbres statues du moyen âge. Que sont devenus ces moulages? Un musée comme celui du Trocadéro pouvait seul les sauver en les abritant. Mais, quand le musée du Trocadéro fut créé — Dieu sait après quelles luttes — les moulages n'existaient plus!

Consolons-nous, en rapprochant mentalement, dans leur féconde initiative, les grandes œuvres administratives du passé et les grandes œuvres administratives du présent. Voilà comment le musée de la sculpture comparée existe virtuellement chez nous, depuis le XVIe siècle, à l'état d'institution publique. Voilà comment François Ier et Louis XIV ont été les précurseurs de Viollet-le-Duc et du ministre éclairé qui a signé le décret de fondation du musée du Trocadéro.

Mais reprenons le développement historique des faits. Quand le musée du Louvre, préparé depuis longtemps par l'ancien régime, fut ouvert un peu précipitamment le 10 août 1793 [1], on n'avait pas songé à y ménager une place pour les Antiques. Le département des Antiques ne fut pas tout d'abord englobé dans les services organisés par le Conservatoire des musées nationaux. Le sculpteur Pajou, qui était le garde des Antiques et de la statuaire moderne, sous la monarchie, conserva ses fonctions sous la République, et fut plus tard associé à l'administration des musées nationaux, quand vers l'an VII on constitua d'une façon définitive, avec Visconti, le musée des Antiques.

A partir de ce moment, notre atelier de moulage du Louvre est créé. Le premier mouleur du Louvre s'appelait Getti. Le Conservatoire des musées nationaux fournissait les épreuves en plâtre sollicitées par les écoles des départements, et le gouvernement vendait ces épreuves. Le libraire Pougens, membre de l'Institut, intermédiaire des directeurs d'écoles, était un des principaux clients de l'Administration.

Getti fut plusieurs fois employé par Alexandre Lenoir [2], qui, sous le nom d'*archétypes* ou de modèles, fit, au musée des monuments français, un fréquent usage du moulage et montra tout ce qu'un musée historique peut tirer de ce procédé. Mais le mouleur ordinaire de Lenoir se nommait Léna [3].

Sous la Restauration, on commença à se préoccuper de demander au moulage autre chose que la reproduction des sculptures antiques dont le Louvre possédait les originaux, et autre chose que la vulgarisation des chefs d'œuvre de l'antiquité. Le musée des monuments français, alors si malheureusement démembré, avait porté ses fruits et modifié l'opinion.

Un mouvement fécond s'était produit dans les arts pendant le règne de Charles X. C'est à ce mouvement que le Louvre doit les grandes acquisitions de la collection Durand et de la collection Revoil. Le vicomte de la Rochefoucauld, aide de camp du roi, chargé du département des Beaux-Arts, obtint de la cour d'Autriche et de M. de Metternich l'autorisation de faire mouler, en 1825, les chevaux de Venise qui avaient repris leur place traditionnelle sur la basilique de Saint-Mars. De ce moulage qui fut exécuté, il ne survit aujourd'hui que la tête de l'un des chevaux, et que le surmoulé en bronze de l'arc du Carrousel. Le reste des moules a disparu.

En 1827 et 1828, l'administration des musées royaux fit mouler les cariatides de Puget à l'hôtel de ville de Toulon. C'était, en dehors des moulages commandés par Lenoir, le premier monument de notre sculpture française qu'on jugeât digne de cet honneur. Une épreuve de ce moulage est exposée au Louvre.

La Révolution de 1830 et la création du musée de Versailles ouvrirent à l'atelier de moulage du Louvre, dirigé alors par Jacquet, une ère de prospérité et d'activité merveilleuses. Notre musée historique, sans qu'on s'en soit aperçu, à cause de l'ordre qu'on y avait adopté, était devenu une admirable collection de sculptures françaises; il l'est encore, car, petit à petit, le Louvre avait été vidé au profit des galeries ouvertes « à toutes les gloires de la France ». Le côté historique alors primait tout.

La Révolution de Février 1848 arrêta cet exode de nos plus belles statues vers le musée de Versailles; mais, en même temps, elle ralentit l'ardeur qu'on avait mise à mouler, dans la France entière, tout ce qui présentait quelque caractère historique.

1. Voyez *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français*, tome I, p. XLVI et XLVII.
2. *Journal de Lenoir*, n° 975. — Le 3 pluviôse an VII, le ministre m'autorise à faire couler à mes frais, dans les moules du Gouvernement, les plâtres ci-après : l'Apollon du Belvédère, le Gladiateur, le groupe des Castors, Vénus Anadyoméne, le Germanicus, etc. En conséquence, le citoyen Getti en ayant fourni lesdits plâtres, je lui ai payés de mes deniers.
3. *Journal de Lenoir*, n°s 943, 971, 976.

C'est à ce moment qu'apparaît pour la première fois la pensée féconde à laquelle nous devons le musée du Trocadéro. Je veux en préciser les origines. Elles sont extraordinaires.

On ne s'attend pas à voir le musée du Trocadéro sortir de l'idée des ateliers nationaux de 1848. Ce fait est pourtant vrai. Écoutez la pétition suivante :

24 avril. — Citoyen ministre, les ouvriers mouleurs de Paris ne trouvaient depuis longtemps que peu d'occupation : aujourd'hui, le travail leur fait complètement défaut. Parmi les maîtres, les uns ont fermé leurs ateliers; les autres n'emploient qu'un nombre très restreint d'ouvriers.

Le plus grand nombre de ces ouvriers habiles dépense, aux travaux de terrassement des ateliers nationaux, des forces, une intelligence et des fonds qui pourraient être plus utilement employés. Avec ces ressources on pourrait créer un atelier national de moulage dont les résultats seraient une nouvelle richesse pour le pays.

Depuis longtemps déjà, les artistes, architectes, sculpteurs et peintres réclamaient vainement l'établissement d'un musée de moulages dans lequel les chefs-d'œuvre si nombreux de notre sculpture nationale pourraient être réunis, classés et étudiés.

Le musée national possède une galerie d'Antiques extrêmement riche en originaux et en moulages; mais l'antiquité n'a pas produit seule des chefs-d'œuvre. La France, plus qu'aucun autre pays, est couverte de monuments de sculpture de la plus grande beauté, justement admirés de tous. Ces monuments, par leur position, par leur éloignement des grands centres d'étude, ne peuvent être dessinés facilement.

Nous venons donc ici, dans l'intérêt de l'art et des artistes, dans l'intérêt des ouvriers mouleurs, demander l'organisation d'un atelier national de moulage, dans le but de former une collection de sculptures nationales disposée pour l'étude et pour les recherches.

En raison du nombre des travailleurs, qui ne peut dépasser quatre-vingts, et pour répondre aux vœux exprimés par la majeure partie d'entre eux, nous proposons l'association dans le travail.

Une commission d'architectes, sculpteurs et peintres formée par voie d'élection aurait à désigner les divers objets et monuments qui devraient être moulés.

Nous vous prions, citoyen ministre, de vouloir bien prendre cette demande en considération.

Salut et fraternité.

Signé : Drolling — Meissonier — Geoffroy-Dechaume — Lavoignat — Bœswilwald — Viollet-le-Duc — Steinheil, etc.

A la suite de cette pétition, Jeanron, directeur des musées nationaux, appela dans son cabinet M. Geoffroy-Dechaume. Tout fut bien près de se réaliser. Voici la lettre de Jeanron :

Le citoyen Jeanron prie le citoyen Geoffroy de passer au musée de cinq à six heures du soir, aujourd'hui ou demain, afin de s'entendre avec lui sur la pétition des mouleurs.

Salut et fraternité.

J[eanron].

S'il me souvient, nous étions convenus d'avoir un entretien à cet égard, il y a plus de quinze jours déjà.

J[eanron].

Il y a donc près de quarante ans que la France pourrait jouir de son musée de sculpture nationale. Voilà ce que nous a coûté l'inepte opposition faite aux idées et aux doctrines de Viollet-le-Duc. Quelle avance nous aurait donnée sur l'Europe un pareil foyer d'enseignement !

Une chose est consolante cependant et véritablement honorable pour notre pays. Le musée du Trocadéro a pour conservateur un des pétitionnaires de 1848, le vénérable M. Geoffroy-Dechaume, chez qui les années n'ont pas refroidi l'ardeur des convictions ni les admirations de la première jeunesse. Il est si extraordinaire de voir assister au triomphe d'une doctrine un ouvrier de la première heure! Pour la rareté du fait, il faut signaler cette anomalie.

Saluons donc, en M. Geoffroy-Dechaume, un galant homme investi de fonctions sur les-

quelles on lui avait donné trente et un ans pour méditer et qui, au moment définitif, au moment psychologique de l'ouverture du musée, ne se vit pas préférer le danseur dont parle Beaumarchais.

En juin 1848, Jacquet fut destitué en même temps que M. de Laborde, le conservateur si dévoué et si intelligent du département du Moyen Age et de la Renaissance. Le sculpteur Barye fut nommé mouleur du musée du Louvre et conservateur de la galerie des plâtres, emploi supprimé en 1850.

De 1850 à 1853, l'atelier du Louvre fut dirigé par M. Micheli. Puis le moulage du Louvre fut mis en régie.

Telle est l'histoire sommaire des différents établissements officiels de moulage en France.

L. Courajod.

BULLETIN DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

3, Place des Vosges.

—

Relevé *numerique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant l'année 1887.*

Professeurs	18
Sculpteurs	610
Peintres	622
Dessinateurs	843
Décorateurs	325
Graveurs	302
Ciseleurs	29
Architectes	155
Bijoutiers	63
Ebénistes	107
Divers	793
Total	3867

Dont 1416 le jour et 2451 le soir; 5734 ont été consultés.

Paris, le 1er janvier 1888.

Le Conservateur,
De Champeaux.

Voici en quels termes le *Courrier de l'Art*, dans son dernier numéro, apprécie les efforts de notre Société pour le développement de la Bibliothèque de la place des Vosges, qui est l'objet des soins constants du Comité directeur de l'Union centrale présidé par M. Antonin Proust et que des acquisitions ou des dons généreux viennent chaque jour enrichir :

« Le bibliothécaire de l'Union est M. de Champeaux, ancien inspecteur des Beaux-Arts de la préfecture de la Seine. Il a donné un plus grand développement aux collections de la bibliothèque de la place des Vosges. Dans la galerie des conférences, on a exposé un choix de modèles propres à l'enseignement du dessin, pris dans le fonds de l'atelier de moulages de l'Union, et on a créé un recueil de gravures d'ornement anciennes et modernes et de reproductions photographiques.

« La première partie de ces collections est dès maintenant mise à la disposition du public. Elle comprend une suite de modèles classés chronologiquement, dans laquelle on trouve les aspects successifs de la décoration intérieure de l'habitation avec tous les détails qui composent son ameublement. D'autres portefeuilles montrent l'histoire de la ferronnerie et de la serrurerie, celle de la bijouterie et de la joaillerie, ainsi que celle de l'orfèvrerie civile et religieuse. Une division destinée à prendre un développement considérable est consacrée à la décoration du livre et comprend la suite des frontispices, des encadrements, des culs-de-lampe et des vignettes, depuis les impressions xylographiques du xve siècle, jusqu'aux gracieuses illustrations du dernier siècle et jusqu'à notre époque.

« Par suite du développement donné à ses séries de gravures, la bibliothèque de l'Union centrale sera désormais en mesure de répondre aux demandes qui lui seraient adressées pour l'étude des diverses manifestations de la production artistique. »

Ajoutons à cette note que le Comité directeur de l'Union centrale des Arts décoratifs, sur la proposition de son président, persuadé de l'utilité qu'il y aurait à faciliter aux ouvriers des divers quartiers de Paris la consultation de livres et documents relatifs à l'art appliqué, a décidé de donner son plus actif concours à la création des bibliothèques industrielles d'arrondissement de la Ville de Paris. Des membres du Comité de l'Union centrale ont été désignés pour faire partie du Conseil d'administration de ces établissements. En outre, des dons en argent, en moulages, en gravures leur seront faits par notre Société, qui ne veut rester étrangère à aucun des efforts tentés, en dehors et à côté d'elle, en faveur de l'enseignement industriel.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

ÉTUDE SUR LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS [1]

(Suite.)

LES MODÈLES

Dans des établissements aussi solidement constitués que les manufactures nationales, les affaires d'enseignement, de personnel et de fabrication finissent toujours par être résolues sans trop de peine; la question des modèles au contraire est un souci permanent pour l'administration, et ce souci tient essentiellement à une cause bien prosaïque, à la faiblesse des crédits affectés aux commandes.

Je commence par dire que jamais les manufactures de tapisseries n'ont été plus heureuses que depuis que leurs crédits sont inscrits au budget de l'État; les fonds votés par le Parlement sont assurés pour l'exercice, tandis que sous l'ancien régime ils dépendaient de la volonté du souverain ou de celle du directeur et ordonnateur général des bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures royales; ce n'est certes pas que les anciens gouvernements manquaient de bonne volonté, ils aimaient les arts et les protégeaient de leur mieux, mais on comprend que les services de luxe devaient plus souffrir d'un trésor obéré que les services militaires et administratifs.

Il est inutile de démontrer que l'idéal est de travailler d'après des modèles conçus spécialement en vue de la tapisserie, mais cet idéal n'a jamais été atteint aux Gobelins à aucune époque. Ainsi pendant la direction même de Le Brun, alors que la manufacture comptait parmi ses peintres ordinaires Van der Meulen, Anguier, Yvart, Boels, Monnoyer

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 8e volume, pages 65, 116 et 129. Les limites qui me sont fixées m'obligent à traiter la question des modèles d'une façon générale; ce n'est donc point par oubli que je passerai sous silence les Meubles et la Savonnerie, qui feront l'objet, s'il y a lieu, d'une étude spéciale.

et d'autres maîtres décorateurs, on entreprit la suite des *Chambres du Vatican* de Raphaël, d'après les envois des pensionnaires de l'académie de France à Rome. Sous la même administration, on mit sur métier la tenture de *Moïse* d'après les tableaux du Poussin agrandis. Je trouve à ce sujet dans le *Journal du voyage du cavalier Bernin* par M. de Chantelou [1] une conversation tenue par Colbert et le Bernin; comme le récit contient des vues très intéressantes sur l'art de la tapisserie, je le reproduis en entier.

On partait pour aller visiter Saint-Denis, le 15 septembre 1665; c'est M. de Chantelou qui parle :

« .....Comme je me mettais à l'excuser, M. Colbert est arrivé et son carrosse à six chevaux. Après avoir donné le bonjour et fait civilité au Cavalier, il l'a prié de monter en son carrosse; ce qu'il a refusé par diverses fois que M. Colbert ne fût monté le premier et n'a voulu aussi s'asseoir qu'à sa gauche. Le sieur Paule, Mathie [2] et moi y sommes aussi montés. Durant le chemin, j'ai proposé à M. Colbert une pensée, qu'il y a longtemps qui m'est venue, qui est de faire faire pour le roi une tenture de tapisserie sur divers tableaux de M. Poussin qui sont à Paris, de l'histoire de Moïse, laquelle pourrait être appelée la tapisserie du Vieux Testament. Elle serait composée de *Moïse exposé sur les eaux,* qui est chez Stella, du *Moïse trouvé*, qu'a M. de Richelieu, de la *Manne*, qu'avait M. Fouquet; du *Frappement de Roche*, de Stella, du *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, qu'a Cotteblanche, de la *Rébecca*, qu'a M. de Richelieu, de la *Reine Esther*, de Cerisier, et du *Jugement de Salomon,* qu'a Rambouillet. Il n'a pas goûté cette proposition, pour la difficulté, a-t-il dit, de réduire ces sujets en grand, qui ne sont exécutés qu'en petites figures. En parlant de tapisseries, le Cavalier a dit qu'on n'y doit jamais faire de bordures de fleurs, ni d'autres choses éclatantes; que Raphaël a eu une grande considération dans celles qu'il a fait exécuter pour le pape, n'y ayant fait mettre aux bordures que de l'or et du marbre, afin que le trop grand éclat et la variété ne nuisissent pas au corps de la tapisserie; et que la bordure ne sert que de terme et de finiment comme aux tableaux; qu'il faut dans tous les ouvrages donner les choses les plus dégagées de confusion et les plus nettes qu'il se peut, que ce précepte entre dans tout, même dans les affaires du monde. J'ai dit que c'est à même fin sans doute que M. Poussin prie toujours qu'à ses tableaux l'on ne mette que des bordures bien simples et sans or bruni, et que c'est aussi la raison pourquoi Michel Ange ne voulait point qu'on ornât les niches, et disait toujours que la figure était l'ornement de la niche. Mathie a ajouté qu'à Saint-Pierre on ne voyait aucune niche qui soit ornée. Le Cavalier a dit que ceux qui font des dessins pour les tapisseries doivent avoir soin à l'égard des demi-teintes, que là où dans un tableau il en faudrait six de n'y en mettre que quatre, comme l'on fait aux mosaïques, pour rendre l'ouvrage plus aisé aux ouvriers; ce que le cavalier Lanfranc pratiquait dans ses mosaïques, ou il a excellé [3].

« J'ai pris la parole et dit que l'exécution de celles qui se font aux Gobelins est excellente, particulièrement ou Jansse [4] travaille.

« M. Colbert a dit qu'au commencement il n'était que très médiocre ouvrier, qu'il avait copié des tapisseries, mais fort mal, qu'il avait voulu le chasser des Gobelins, sans qu'il

1. Publié par M. Ludovic Lalanne (*Gazette des beaux-arts*, 1881).
2. Paule était le fils du cavalier Mathie, son élève.
3. Dans la chapelle de la Colonne, à Saint-Pierre de Rome, il y a deux pendentifs : *Saint Bonaventure* et *Germain, patriarche de Constantinople,* qui ont été exécutés d'après les cartons de Lanfranc; c'est à cet ouvrage qu'il est fait allusion. Il y a bien encore dans la basilique une autre mosaïque d'après Lanfranc : *la Barque avec Jésus et saint Pierre,* mais cette mosaïque, la plus médiocre de toutes celles de Saint-Pierre, n'a été exécutée qu'en 1725, par P. P. Cristofari, — dont c'est le premier ouvrage, — sur une copie que fit Nicolas Ricciolini de la fresque de Lanfranc.
4. Jans père, entrepreneur de haute lisse de 1662 à 1691.

priât qu'on le laissât encore quelque temps, pendant quoi il espérait faire voir ce qu'il savait faire, disant qu'il s'était accommodé au temps courant, ou l'on ne connaissait pas trop les belles choses, ni ne les payait-on pas plus que les mauvaises; que comme lui et son fils se sont fort perfectionnés le Roi a donné à celui-ci deux mille écus pour le marier. M. Colbert a ajouté qu'il souhaite que le Cavalier voie le progrès que fera cet établissement dans quatre ou cinq ans; que le Roi a cinquante ans de vie devant lui, pendant quoi les choses peuvent se perfectionner beaucoup; qu'à son égard, de lui, il avait pensé aux tapisseries dès le temps qu'il n'était pas sur intendant des bâtiments . . . . . .

. . . . . .

« Etant remontés en carrosse pour revenir à Paris, j'ai reparlé encore à M. Colbert de cette tapisserie à faire sur les tableaux de M. Poussin, mais je l'ai trouvé prévenu qu'elle ne réussirait pas, se souvenant, m'a-t-il dit, d'un de mes tableaux des « Sacrements », que j'avais fait exécuter, et qu'il avait vu n'avoir pas réussi. Je lui ai dit que le manque venait que des mauvais ouvriers qu'avait le nommé Soucani, associé de Coman, avec qui j'avais fait marché. Je lui ai exposé qu'il était impossible que cette tapisserie, bien exécutée, ne fût plus belle qu'aucune de France, si l'on en ôte celle des *Actes des apôtres*, y ayant paysage, figures et architecture. Il a réparti que l'architecture ne faisait pas bien en tapisserie. « Oui, ai-je répliqué, s'il n'y avait qu'architecture, mais mêlée de figures et paysage, tels qu'il y en a dans ces tableaux, que cela réussirait admirablement, faisant exécuter les dessins par cinq ou six des meilleurs peintres comme Bourdon, etc. » Il n'a plus rien répondu et s'est endormi. Arrivés à Paris, il a remis le Cavalier au Palais-Mazarin, qu'il était heure de dîner. Le soir, le Cavalier a été aux Feuillants. »

Juin
sous la protection
de Mercure.

Mai
sous la protection
d'Apollon.

Tapisseries des Gobelins de la suite « Les mois grotesques », d'après Ch. Audran (XVIIIe siècle).

Malgré l'opinion de Colbert, on exécuta la tenture de *Moïse* complétée par Le Brun au moyen de deux sujets nouveaux, le *Serpent d'airain* et le *Buisson ardent;* les tableaux du Poussin furent agrandis par Stella (Antoine), Paillet, Testelin, de Sève le cadet, membre

de l'académie de peinture, Yvart le fils et Bonnemer, attachés à la manufacture; cette suite ne peut compter parmi les tapisseries du temps qui sont l'honneur de la maison, on y remarque des fautes de proportions qui justifient les appréciations de Colbert. Il est probable que des raisons d'économies triomphèrent de l'opinion du ministre; Bonnemer était payé à raison de neuf livres par jour de travail et sa peinture par conséquent était à bien meilleur compte qu'un modèle original.

L'exemple donné par Le Brun devait nécessairement être suivi par ses successeurs, d'au-

Le Chameau. Tapisserie des Gobelins de la suite « La tenture des Indes », d'après Desportes (XVIIIe siècle).

tant plus que les embarras d'argent devenaient de plus en plus grands. M. de Marigny fit acheter dans les expositions des tableaux pour les Gobelins, et, en 1775, l'ordre fut donné par M. d'Angiviller de prendre au Salon de l'année les tableaux suivants pour les besoins de la manufacture.

La Toilette de la Sultane. — La Sultane suivie par des eunuques. — La Sultane commande des ouvrages aux odalisques, par Van Loo.

Caïus Cressinus cité devant un édile. — Métellus sauvé par son fils, par Brenet.

Combat d'Entelle et de Darès. — Piété filiale de Cléobis, par Durameau.

Albinus et les vestales. — Fermeté de Jubellius Taurea, par Lagrenée le jeune.

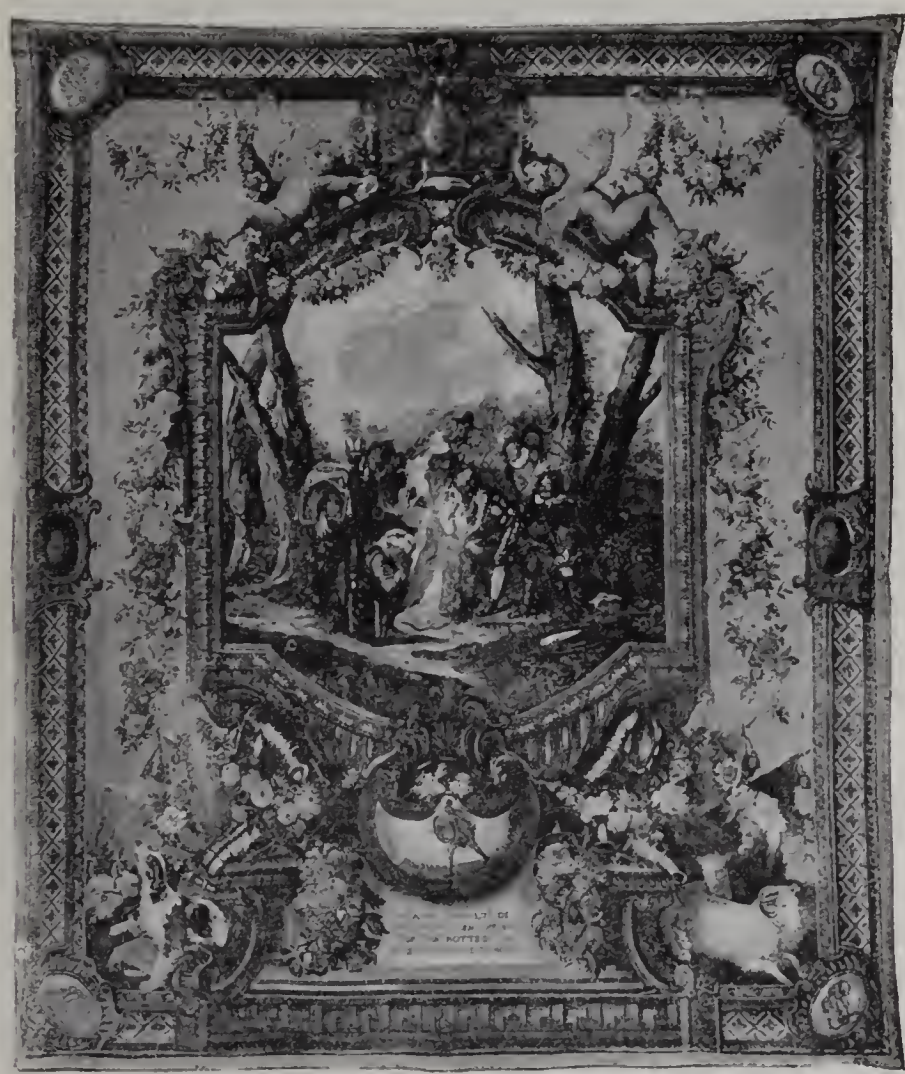
Agrippine débarque à Brindes, par Renou.

Régulus sort de Rome pour se rendre à Carthage, par Lépicié.

Papilius envoyé en ambassade, par Lagrenée l'aîné.

Sauf les Van Loo exécutés en tapisserie sous le nom de *les Costumes turcs*, aucun de ces ouvrages n'avait un caractère décoratif suffisant pour servir de modèle.

Cette question des modèles spéciaux était donc devenue secondaire en assez peu de temps; voici du reste un fait qui prouve combien peu on tenait compte de la destination d'un modèle. Les Gobelins avaient exécuté deux fois la tenture d'après Oudry *les Chasses de*



La fausse princesse de Micomion vient prier Dom-Quichotte de la remettre sur le trône.
Tapisserie des Gobelins de la suite « Dom-Quichotte » d'après Ch. Coypel.
Entourage d'après Le Maire Le Cadet (XVIIIe siècle).

Louis XV; trente ans après, en 1779, les neuf modèles, quoiqu'en bon état de conservation, ne parurent plus dans le cas d'être repris, parce que « toutes les figures qui y sont représentées sont des portraits des seigneurs qui alors suivaient Sa Majesté; le portrait du Monarque est également dans tous les tableaux ». On les envoya à Sèvres, l'intention du Ministère étant de faciliter à la manufacture de porcelaine « le moyen de produire des nouveautés qui puissent lui être utiles ».

Il y a dans ce fait une chose vraiment plaisante; on ne veut plus aux Gobelins des modèles, parce qu'ils montrent Louis XV et ses courtisans, mais on les trouve excellents pour des vases de porcelaine; ici le portrait du feu roi n'est plus digne de paraître dans des tapisseries, mais là-bas il peut encore servir; il y a donc dans la pensée de l'administration une

différence considérable dans l'honneur de figurer sur une tapisserie ou sur un vase; la laine et la soie sont proclamées plus nobles que le kaolin; c'est la hiérarchie des matières premières établie officiellement. Mme de Pompadour n'était pas de cet avis, lorsqu'elle commandait à Sèvres les fameux vases de Fontenoy.

Est-ce à dire qu'il est impossible de faire une bonne tapisserie avec un tableau qui n'a pas été conçu pour une semblable interprétation? Evidemment non. La tapisserie *les Forges de Vulcain*, d'après le tableau peint par Boucher en 1757, a été exécutée aux Gobelins dans l'atelier Cozette en 1774; c'est une œuvre charmante, d'une qualité supérieure et certainement l'une de celles que préfèrent nos praticiens actuels. Il serait facile de citer d'autres exemples : l'un des plus marquants est fourni par la tenture de *Marie de Médicis*, d'après Rubens, décidée en 1827 et terminée en 1839; ces tapisseries sont très remarquables et prouvent la souplesse du talent de nos tapissiers.

En fait de modèles il n'y a donc rien d'absolu; le modèle spécial est la règle, mais en tapisseries comme ailleurs, à toute règle il y a des exceptions. Au reste, lorsqu'on se trouve en face de la réalité, les théories valent peu; de nos jours comme précédemment, le crédit des modèles est insuffisant; il n'est même pas du quart de la somme qu'il faudrait pour alimenter les ateliers de modèles spéciaux. Il est vrai que divers services des beaux-arts et des bâtiments civils viennent à notre aide en nous fournissant des modèles pour certaines tentures destinées aux édifices publics; malgré ce concours précieux, la Manufacture est obligée de temps à autre d'avoir recours à des tableaux qui n'ont pas été préparés pour la tapisserie; tout ce qu'on peut exiger d'elle, c'est de les choisir avec discernement.

La pénurie d'argent a eu d'autres conséquences, beaucoup moins graves et quelquefois même heureuses. Faute de fonds on reprenait des modèles déjà exécutés; ainsi la célèbre tenture des *Indes* fut répétée durant plus d'un siècle, sans arrêt pour ainsi dire, et qui oserait s'en plaindre aujourd'hui? C'est assurément grâce à ces incessantes reprises que la tradition d'une exécution technique, franche, sobre et puissante, n'a pas été perdue dans les ateliers. Les répétitions de l'incomparable tenture du *Don Quichotte* sont un véritable bienfait pour l'art décoratif français du XVIIIe siècle, dont les compositions de Ch. Coypel et de Lemaire le cadet sont une des expressions les plus justes et les plus magnifiques.

Mais pour faire des répliques, il faut ménager les modèles, et les procédés d'alors ne les ménageaient guère. En haute lisse on appliquait le tableau contre la chaîne pour en calquer les contours, c'était une cause de dégradation; plus tard on fit sur le tableau un calque, qu'on reportait ensuite sur la nappe formée par la chaîne. En basse lisse, les modèles étaient découpés par bandes et placés pendant tout le temps du travail sous la chaîne tendue horizontalement, de sorte que tous les modèles s'usaient vite. Les tableaux des *Indes* sont donnés à Louis XIV par le prince Maurice de Nassau; en 1687, Houasse et Bonnemer touchent 300 livres « acompte de huit tableaux d'animaux des Indes qu'ils racomodent pour faire en tapisserie »; en 1737, Fr. Desportes rajeunit les peintures et fit plusieurs compositions nouvelles. Mais tous les modèles n'ont pas eu la bonne fortune d'être ainsi conservés et rajeunis; j'ai sous les yeux, en manuscrit, un *État des tableaux du Roy entièrement ruinés et bons à dépecer pour faire des études;* c'est une liste d'environ 85 articles comprenant des modèles originaux ou en copie : de Le Brun, l'*Histoire de Louis XIV*, *les Châteaux*, *les Saisons;* d'Audran, *les Portières des Dieux;* de Delafosse, Boulogne le Jeune et Bertin, *les Métamorphoses;* de Mignard, *l'Automne;* de Verdier, l'*Enlèvement d'Hélène;* de l'auteur de la tenture dite *les Anciennes Indes :* le *Combat des animaux*, la *Femme portée par des Maures*, le *Cheval isabelle*, le *Roy porté par des Maures*, les *Deux Taureaux*, le *Chasseur;* la liste contient également une suite de modèles d'après les dessins de Raphaël. Ce document n'est pas daté. Comme il est vraisemblable

que *les Anciennes Indes* n'ont été détruites qu'après les travaux de Desportes, on peut supposer que le dépecage eut lieu vers le milieu du XVIIIe siècle. Il nous reste aux Gobelins quelques parties des *Portières des Dieux* d'Audran, qui proviennent sans doute de cette regrettable opération.

Tout le monde, peintres, directeurs, entrepreneurs déploraient la perte des modèles et cherchaient des moyens de les préserver. L'habile et intelligent Neilson substitua, en basse

Aminthe et Sylvie. Tapisserie des Gobelins, d'après F. Boucher (XVIIIe siècle).

lisse, un calque retourné au modèle placé sous la chaîne et découpé en bandes. Un autre attaché à la manufacture, dont je n'ai pu découvrir le nom, proposa en 1746 de demander aux artistes des modèles de haute lisse peints en petit ; ces ouvrages seraient ensuite agrandis sous les yeux du maître et au besoin retouchés par lui. On objecta que rien n'était trop bon pour servir de modèle et que, la copie étant toujours inférieure à l'original, la tapisserie serait forcément inférieure. L'auteur du projet répondit : « Il n'est pas rationnel de sacrifier l'original pour une copie ; or une tapisserie même parfaite est toujours une copie qui dure moins longtemps que la peinture; les grands peintres le savent, et c'est les décourager que de les obliger à la dure nécessité d'employer leurs veilles pour des ouvrages détruits presque en naissant et dont il ne reste que des traductions qu'affaiblissent en peu de temps le soleil, la poussière et l'air. Est-il même possible qu'un habile homme

travaille avec ardeur à des ouvrages dont le sort malheureux, indubitable et prochain est toujours présent à son esprit? » L'auteur ajoute que le petit tableau original pourra être mis sous les yeux du chef de pièce, tandis que la grande toile roulée ne laisse voir qu'une petite partie de l'œuvre et encore imparfaitement, puisque le tableau est placé derrière le modèle.

L'avis ne semble pas avoir été suivi, même momentanément; la manufacture possède, il est vrai, quelques délicieuses maquettes de Boucher, mais les variantes qu'elles présentent dans les bordures et dans la disposition des guirlandes de fleurs indiquent que ces petites toiles sont des projets et non des modèles en réduction. Dans le même esprit de conservation, Guillaumot, directeur des Gobelins, fit construire en l'an VI un grand métier à estrade pour exécuter les tapisseries sans qu'il soit nécessaire de les rouler : les modèles pouvaient ainsi rester tendus dans toutes leurs dimensions ; l'essai ne réussit pas. Sous la Restauration, on creusa derrière les métiers, le long des murs, des fosses où les modèles étaient descendus à mesure de l'avancement de la tapisserie; l'humidité des ateliers des Gobelins, qui sont en contre-bas de la rue, ne permit pas de continuer cette pratique.

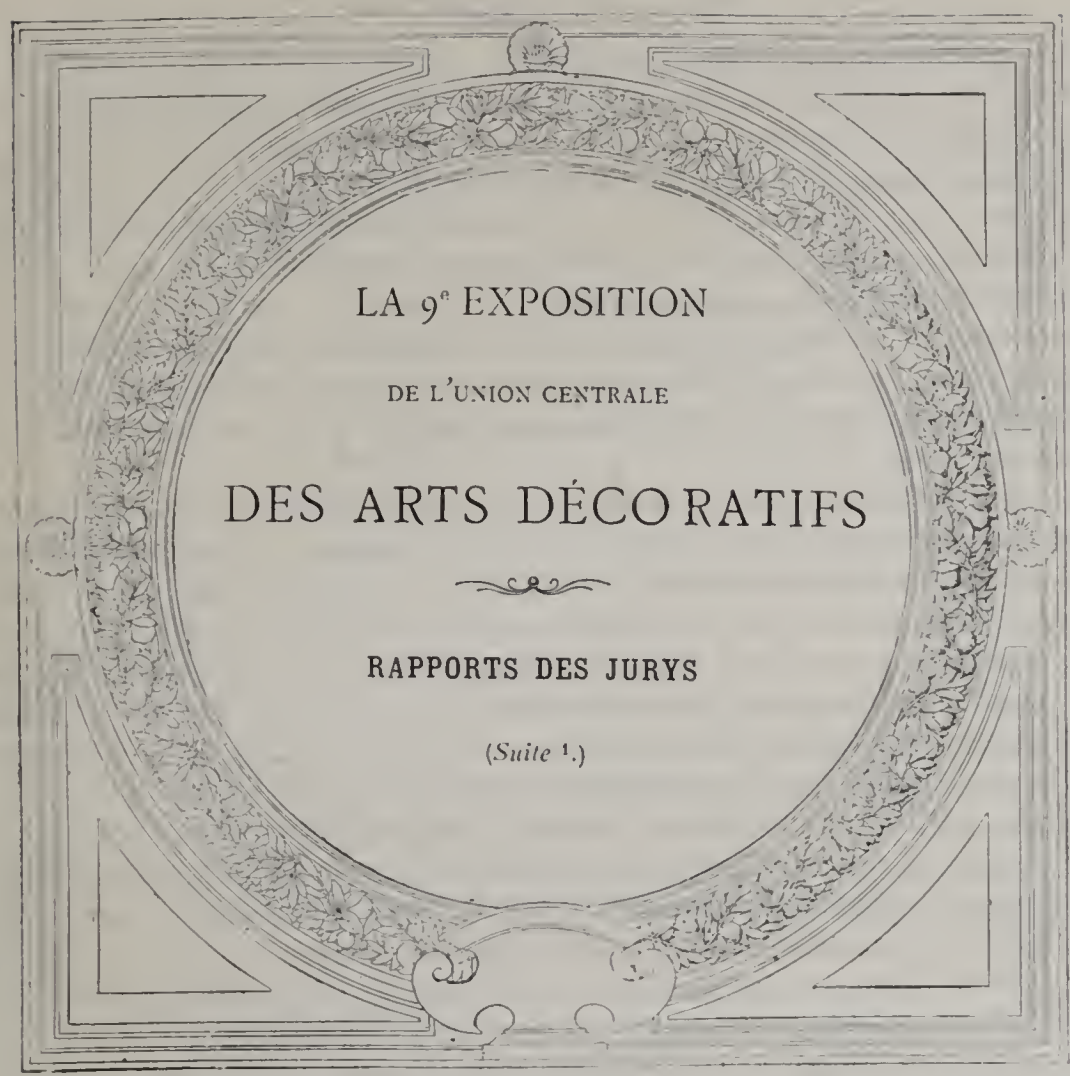
Je ne m'explique pas bien toutes ces recherches : du moment où, en haute lisse, le dessin n'a plus été tracé directement sur la chaîne, et où, en basse lisse, le calque fut substitué au tableau, il n'y a plus eu de risques sérieux, et la preuve, c'est que de notre temps nous travaillons sans autre appareil qu'un cylindre d'enroulement à l'usage des grandes toiles, et, pour éviter toute détérioration, il suffit que les tapissiers prennent quelques précautions élémentaires, afin de ne pas frôler les toiles placées derrière eux; les modèles qui nous sont confiés sortent intacts des ateliers et nos successeurs pourront s'en servir en toute sécurité.

(*A suivre.*)

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture des Gobelins.

COMPOSITION POUR UN COFFRET

PAR F. V. GALLAND



RAPPORT GÉNÉRAL DU JURY DE L'EXÉCUTION

(*M. CHEVRIE, rapporteur*)

Résumé.

Le résumé de l'impression générale concernant le groupe du bois est certainement une constatation de progrès, en ce qui regarde la main-d'œuvre.

Ce n'est pas dire toutefois que nous soyons arrivés à la perfection. Nous sommes dans une période de reconstitution et d'études.

Les magnifiques pièces qui nous ont été conservées des siècles précédents peuvent encore nous servir d'exemples sous plus d'un point.

Si parmi les artisans modernes un certain nombre possèdent l'ardent désir de bien faire, le programme qui leur est imposé par la consommation n'est pas toujours aussi large que celui des époques antérieures.

La généralisation des besoins a forcément amené la recherche de procédés économiques devant produire des pièces à grand effet pour peu d'argent.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 8e année, p. 193 et 235.

C'est la caractéristique de l'époque moderne.

L'artisan plus encore que l'artiste est forcé d'obéir à l'influence de son temps.

Les conditions de l'industrie du bois ont bien changé depuis le commencement de ce siècle, à quelque point de vue que l'on veuille se placer.

Les modes d'exécution, l'outillage ont été successivement transformés, sous l'empire de nécessités impérieuses dont une des causes la plus tangible est le déplacement des fortunes et par conséquent celui des consommateurs.

Ces évolutions ne sont pas nouvelles, et, sans remonter au delà du moyen âge, nous rencontrons, dans l'histoire de l'industrie, des périodes parfaitement marquées, dont les tendances diverses sont le résultat de l'influence d'événements qui se rattachent à l'histoire même de notre pays.

Aux XIVe et XVe siècles, l'art de travailler le bois consistait presque exclusivement en ouvrages de menuiserie et de sculpture destinés à meubler et orner les églises et les habitations seigneuriales. Ces travaux, pour lesquels le temps de l'exécution n'était pas toujours limité aux exigences d'un devis, arrivèrent à un haut degré de perfection. La matière employée était toujours la même : c'était le chêne, l'arbre celtique, le vénérable ancêtre, que l'on trouvait à pied d'œuvre, et dont le bon choix était la seule préoccupation de l'artisan. Ce fut également l'époque florissante des corporations, dont les statuts exigeaient la capacité éprouvée du compagnon, ce qui était une garantie de bonne exécution.

L'introduction de la mode italienne, qui se fit sentir dès le commencement du XVIe siècle, ébranla quelque peu ces principes, et le plus souvent la bonne façon fut moins exigée; on sacrifia davantage à l'effet décoratif. Déjà le bois de noyer était employé pour les travaux les plus délicats, et sous le règne de Louis XIII, grâce aux relations fréquentes avec l'Italie, la Hollande et le Portugal, l'apparition du bois d'ébène, du palissandre et de quelques autres bois exotiques augmenta les ressources de l'artisan du bois.

Mais il faut arriver à la seconde moitié du XVIe siècle pour retrouver avec l'indépendance industrielle nationale l'application progressive des tendances à la perfection de l'exécution.

Cette période, commencée vers 1650, date de la création de l'Académie royale des beaux-arts, qui ne comprenait dans son programme que l'architecture, la peinture et la sculpture, marque par cela même l'isolement et par conséquent l'autonomie de l'art industriel.

Cette division fut-elle voulue, ou bien fut-elle le résultat de l'ardeur de réglementation qui régnait alors? Quoi qu'il en soit, la conséquence de cette séparation, qui devint très accentuée, fut de donner naissance à toute une pléiade d'artisans célèbres dont les productions originales furent admirablement exécutées, et dont la plupart, signées comme des œuvres d'art, furent la gloire de leur temps et de notre pays; mais il faut bien ajouter qu'une prodigalité extraordinaire, particulière à cette époque, ne fut pas étrangère à cette magnifique éclosion de l'art somptuaire.

La facilité de plus en plus grande des communications et des transports mit à la disposition de l'ébéniste des éléments nouveaux, de l'écaille des Indes, du bois des Iles dont la nomenclature peut compter plus de 60 espèces et dont l'industrie tira dès lors un parti merveilleux. Cela dura cent cinquante ans, avec des phases diverses.

Les événements politiques qui marquèrent la fin du XVIIIe siècle portèrent un coup fatal aux industries d'art et particulièrement à celle du meuble. La disparition des fortunes et celle de leurs possesseurs amenèrent promptement la fermeture des ateliers où se produisaient ces chefs-d'œuvre.

Les ouvriers et les artistes se dispersèrent les uns à l'étranger, les autres dans des métiers plus utiles, d'autres encore dans les bataillons de volontaires, afin de subvenir à leur existence.

Cette période pourtant ne fut pas assez longue pour détruire complètement les traditions de la bonne exécution dans l'ébénisterie.

Les meubles de l'époque du premier Empire témoignent, malgré la lourdeur de leurs formes à la grecque et la froideur de leurs conceptions, de l'emploi de matières de choix, de savants assemblages et d'excellente confection.

C'est que si l'artiste avait disparu ou avait laissé atrophié son génie sous l'influence des goûts du jour, l'ouvrier du moins avait conservé ses bons principes d'exécution; mais à partir de cette époque, l'ébénisterie a eu à subir plus d'une épreuve.

La répudiation presque complète des types des siècles précédents n'a laissé pendant longtemps à l'ébéniste que la confection de meubles unis, à raccords de placage presque toujours en acajou et dont le principal ornement consistait dans le ramage du bois; l'art tomba dans le métier; on fabriqua surtout des meubles utiles et rarement des pièces de luxe.

Vers le premier quart de ce siècle, l'introduction des machines d'inventions nouvelles amenant la transformation de l'outillage, ainsi que les nombreuses demandes qui affluaient de toutes parts, attirèrent l'attention du plus grand nombre des fabricants sur la production par quantité et bouleversa les anciennes théories.

Dès lors on rechercha tous les moyens pour produire à bon marché, sans se soucier autrement de la façon. Le goût du meuble plaqué et verni était devenu universel.

Le placage jadis scié à la presse et à bras ne pouvait suffire à la consommation, et coûtait fort cher, autant par la façon que par les déchets; les feuilles étaient d'épaisseurs inégales, et on ne pouvait guère en tirer que 8 à 10 feuilles par pouce (ancien type); plus tard, par la perfection des machines et l'application de la vapeur, on arriva à débiter plus de 20 feuilles parfaitement sciées dans le même volume : il y eut économie de matière première et économie de façon.

Le débitage du bois dit d'épaisseur se faisait autrefois à la scie à refendre et à la scie à chantourner; ces deux respectables outils, dont on fait volontiers remonter l'usage à l'époque de saint Joseph et qui existaient probablement avant, furent remplacés par la scie circulaire et la scie à ruban.

Les moulures qui étaient façonnées par l'ébéniste lui-même, au moyen de la gouge et du ciseau, et prises presque toujours dans la masse, c'est-à-dire en plein bois, furent confiées à une toupie mécanique et souvent en bois rapporté.

Nous voici loin du temps où l'ébéniste fabriquait lui-même les outils nécessaires à son usage personnel.

Mais tous ces procédés rapides et économiques amenèrent la division du travail et l'habitude de la spécialité, systèmes empruntés aux Anglais, qui nous avaient déjà devancés sur le terrain de l'exportation. L'industrie du meuble alors se multiplia en une quantité d'ateliers spéciaux, dans lesquels on fabriqua des types banaux d'armoires, de lits, de commodes, de tables, et dont les ouvriers furent constamment occupés à faire non seulement le même meuble, mais bien souvent le même modèle de ce meuble, et quelquefois même des parties incomplètes pendant des années consécutives.

Ce système prévalut pour toutes les pièces de fabrication courante. Quelques maisons toutefois, conservant en partie et leur ancienne clientèle et leurs anciens procédés, ne furent pas entraînées dans ce courant commercial; mais ce fut l'exception, et ce n'est guère qu'à l'occasion des premières expositions universelles de 1851 et 1855 que plusieurs fabricants, désireux de se distinguer de leurs rivaux, produisirent quelques belles pièces qui attirèrent à nouveau l'attention du public vers les meubles de meilleur goût.

Ces tentatives ne furent pas infructueuses, et les succès constants et progressifs que rencontrèrent nos fabricants modernes dans toutes les expositions qui se sont succédé depuis,

sont bien faits pour les encourager. Peu à peu les bonnes mains se reforment, et le niveau général de la bonne façon a certainement remonté depuis trente ans.

Il en est temps d'ailleurs; la période d'exportation, qui a sensiblement contribué à faire pratiquer la fabrication hâtive, paraît décliner. Chaque pays a non seulement l'ambition de fournir ses nationaux, mais cherche à exporter ses produits.

Des efforts considérables sont faits dans tous les pays sur le terrain de l'art industriel.

Le programme actuel, inspiré comme toujours par les tendances de la mode, se traduit principalement par la reproduction des anciens modèles appropriés aux besoins modernes. La division du travail ne permet pas à nos ouvriers de prendre l'initiative des innovations de style qui sont encore le secret de l'avenir.

Mais, dans l'étude de ces adaptations et de ces reconstitutions, l'artisan laborieux trouve certainement l'occasion de s'instruire et de se perfectionner, obéissant en cela dans la mesure de ses moyens à la caractéristique de notre époque, qui a pour base de son programme : la science décomposant par l'analyse et reconstituant par la synthèse.

A. Chevrie.

RAPPORT DU 4e GROUPE

LA TERRE ET LE VERRE

(Classes 12, 13, 14, 15, 16 et 17.)

La section spéciale du Jury qui a eu la mission souvent très délicate de juger la céramique, la verrerie, les émaux et la mosaïque, au point de vue du *mérite de l'exécution*, a résolu, conformément aux précédents établis, de n'accorder aucune récompense ni aux marchands et entrepositaires, ni aux fabricants d'objets sans rapport avec les Arts décoratifs, ou conçus d'après des principes en désaccord avec le but de l'Union centrale, dont la devise est : *Recherche du beau dans l'utile.*

Il est bien clair que les mots *mérite de l'exécution* devaient être pris ici dans le sens de l'exécution matérielle; néanmoins le Jury ne pouvait proposer une récompense pour l'auteur d'une chose notoirement laide, quelle que fût l'excellence de la fabrication. La section s'est promis, d'autre part, de distinguer d'une façon particulière les œuvres indiquant un progrès réel. Elle a constaté avec regret que bien peu étaient dans ce cas et que plusieurs maisons importantes faisaient défaut. Cela tient à la multiplicité des Expositions, à la gêne causée par la crise industrielle et commerciale que nous traversons et à l'approche de 1889.

Les émaux, la porcelaine, la faïence, les grès et terres cuites diverses, en tant qu'objets d'art d'étagère ou d'usage luxueux, sont bien représentés. Il n'en est pas de même pour la Céramique employée dans la décoration architecturale, branche si intéressante, qui a fait cependant d'heureux progrès depuis quelques années.

La céramique à reliefs, les pièces étudiées pour faire partie intégrante de la construction et pour la décorer, autrement que par de simples collages, ne se retrouvent guère que chez M. Kaltenheuser.

On ne peut pas comprendre en effet dans cette catégorie, malgré l'indication du catalogue :

Les appareils Rogier et Mothes, dignes de tous nos égards, mais dans un autre milieu;

Ni même les pièces spéciales de M. Perrière, qui, outre leurs avantages pratiques, peuvent rester apparentes et concourir dans une certaine mesure à la décoration par les matériaux de construction;

Pas plus que les grès de M. Delaherche, d'un réel mérite, mais dont seul un épi, qui n'est pas la pièce la mieux réussie, a trait à l'architecture.

Les grès pour l'ornementation des intérieurs et les usages domestiques luxueux sont en

nombre, et en général d'une grande valeur, mais l'industrie du grès cérame en France a encore beaucoup à faire pour se mettre au niveau de ce qui existe chez d'autres nations. Elle ne pourra y parvenir complètement et vite, que si le gouvernement et les administrations s'inspirent des travaux faits par les intéressés, par des sociétés spéciales comme l'Union céramique et chaufournière de France, écoutent leurs réclamations, modifient les droits inégaux, les fausses interprétations du tarif des douanes, les droits d'octroi excessifs et les tarifs de transports qui paralysent le producteur et l'empêchent de faire concurrence à l'étranger.

Dans les classes 14, 15 et 16, le Jury n'a pas relevé de véritable innovation, sauf peut-être la façon ingénieuse avec laquelle M. Brocard applique l'or à des verres transparents pour des vitraux d'appartements; mais il a remarqué la tendance à employer davantage, pour la décoration des édifices, les verres décorés avec des émaux opaques ou transparents et les heureux résultats acquis par M. Soyer pour obtenir des émaux sur métal de grandes dimensions propres à l'ornementation architecturale dans les intérieurs. L'idée est excellente, et il n'y a aucune raison de ne pas étendre au revêtement des murs ce qui se pratique avec succès pour le meuble. Un lambris en bois foncé, formant cadre à de grands émaux aux couleurs vives, pourrait donner un effet décoratif très riche. Pour les vitraux d'art, rien n'indique une amélioration sensible dans l'*exécution* et l'on peut se demander si cette branche n'a pas atteint son maximum de perfection pendant les périodes du moyen âge et de la Renaissance.

Aujourd'hui les verres ont dans tous les ateliers à peu près la même origine, les plombs également, et la mise en œuvre est tellement analogue que le Jury avait pensé tout d'abord à ne rien attribuer aux exposants de la classe 14, eu égard aux récompenses précédemment obtenues pour chacun d'eux. Le Jury est revenu sur cette décision en dernier lieu, dans la crainte de n'être pas bien compris.

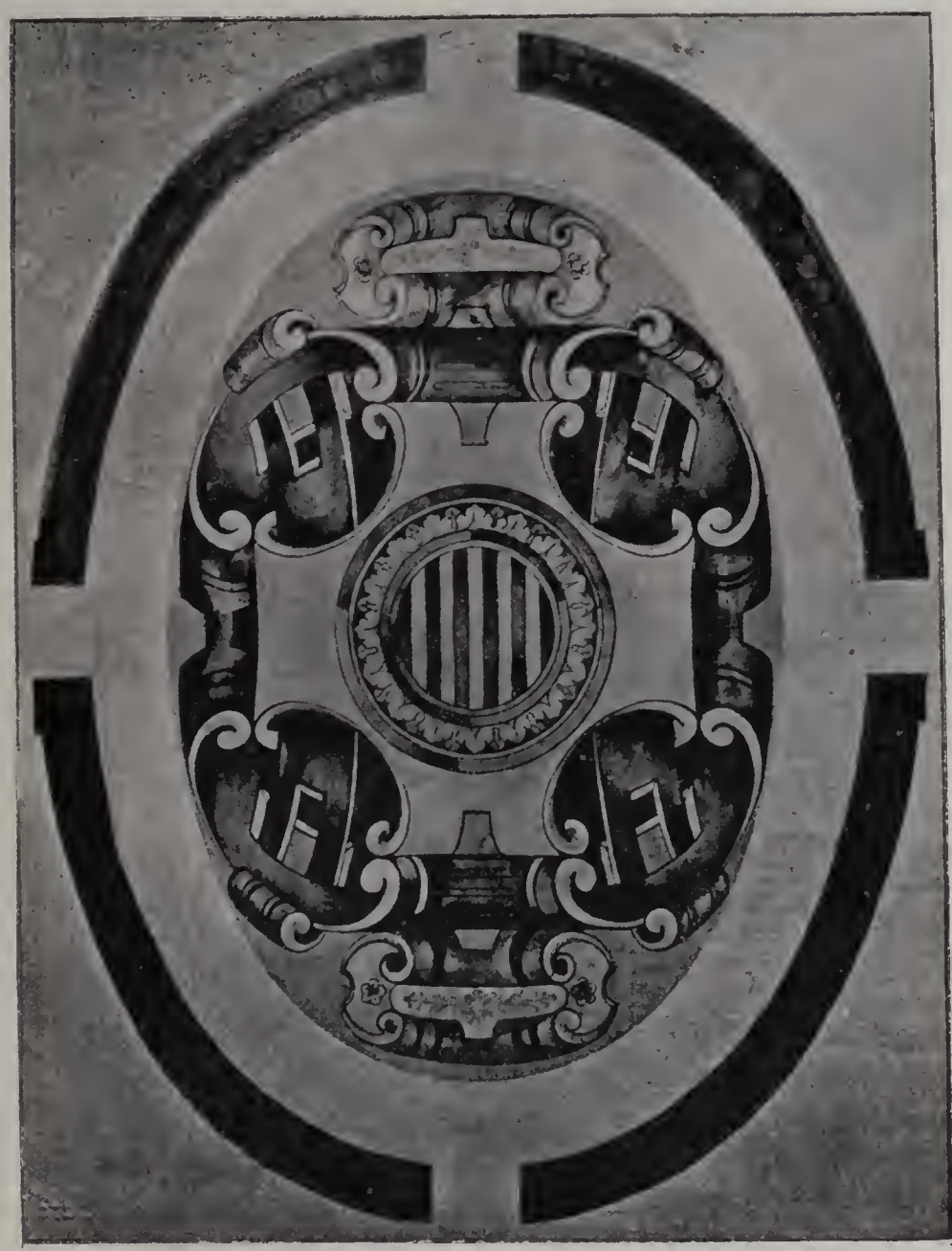
Quant à M. Pelletier et la Cie de Saint-Gobain, Chauny et Cirey, auxquels nous avions accordé des médailles d'argent, il semble impossible de faire mieux.

Dans la classe 17, autant le Jury s'est détourné des mosaïques rappelant les tableaux en sable ou en sucre, autant il a été unanime pour donner la plus haute récompense à un homme qui personnifie une industrie artistique encore nouvelle en France et qu'il faut encourager. Si la voie suivie au point de vue des principes décoratifs, dans les ateliers de M. Guilbert Martin, gagnerait à être modifiée pour les sujets qui ne sont point directement inspirés de l'antique, les résultats obtenus comme fabrication et la perfection atteinte dans la mise en œuvre sont dignes de la plus sérieuse remarque; peut-être y a-t-il quelques efforts à faire encore pour arriver aux prix réduits de la mosaïque fournie par les maisons italiennes.

Avant de terminer, il est de mon devoir de dire que le Jury spécial du 4e groupe regrette vivement les modifications profondes apportées au jugement qu'il n'avait arrêté qu'après un travail très consciencieux. Il a déploré surtout qu'un jeune céramiste, dans une excellente voie certainement, mais qui débute, que M. Delaherche, qui a devant lui tout un avenir, ait été placé avant un homme à la fin de sa carrière et qui était en droit d'en attendre un couronnement plus équitable. M. Chaplet, céramiste modeste, mais d'une valeur connue, rompu aux secrets de son art, qui avait au palais de l'Industrie des porcelaines et des grès d'une grande beauté, a non seulement à son actif une œuvre particulière considérable, mais il a beaucoup contribué à la réputation de deux de nos principales manufactures dont il a été le collaborateur.

L'acte auquel le Jury supérieur s'est laissé entraîner est rendu plus pénible par ce fait que M. Chaplet, si nous avons été bien informé, est le maître de M. Delaherche et lui cède ses procédés et sa maison pour ce qui concerne le grès.

Nous pensons que de semblables erreurs ne se seraient pas produites si, comme nous l'avons réclamé avec instance, un représentant du Jury spécial de la céramique avait été appelé à coopérer au classement définitif ou si seulement un céramiste avait fait partie du Jury supérieur.



Carreau en faïence, modèle exposé par M. Parvillee à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Nous sommes convaincus cependant que nos vœux porteront leurs fruits et que l'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui poursuit avec tant de sollicitude et de désintéressement une tâche noble et patriotique, perfectionnera encore dans l'avenir le fonctionnement de ces Jurys, comme tout ce qui a rapport aux tournois pacifiques qu'elle provoque pour stimuler la marche en avant de nos industries d'art.

DESLIGNIÈRES.

RAPPORT DU 5e GROUPE

LE MÉTAL

Avant de rendre compte de notre mandat, nous ferons respectueusement observer à l'administration : 1° d'une part, que nous avons apprécié les objets qui nous ont été soumis au seul point de vue de leur exécution; toutefois que ce mode de procéder présente, à notre avis, de grands inconvénients lorsqu'il s'agit d'orfèvrerie, de bijouterie et de bronzes, ou la partie artistique est indissolublement liée à la confection même de l'objet; 2° d'autre part, que, parmi les produits soumis à notre examen, il y en a eu un certain nombre (ressortissant particulièrement au domaine de la fumisterie et de la quincaillerie) qui nous ont paru s'écarter de ce que l'ont doit s'attendre à trouver dans une exposition d'arts décoratifs. Il eût été peut-être souhaitable de ne pas les voir admis à concourir, ces objets ne pouvant trouver la récompense qu'ils auraient probablement méritée dans une exposition plus en rapport avec leur nature.

Le cinquième groupe, consacré aux arts du métal, est sans contredit, et par le grand nombre de ses exposants (145) et par la beauté et la variété des objets qui le composent, un des mieux représentés et une des grandes attractions de l'exposition actuelle. C'est lui du reste qui comprend ces industries si essentiellement parisiennes, la bijouterie, l'orfèvrerie, les bronzes d'art, que le goût français, joint à l'excellente fabrication, maintiendra longtemps encore dans un état de suprématie incontestable sur les autres nations.

18e classe. — *Orfèvrerie.*

Cette classe se distingue par trois expositions des plus intéressantes et présentant des caractères bien spéciaux.

M. Couquaux est un artiste par excellence, et ses produits, tant par la recherche savante dans leur composition que par leur merveilleuse exécution, offrent un intérêt exceptionnel. La ciselure des divers plateaux, bracelets, bijoux exposés est on ne peut mieux faite; la petite tasse repoussée sur argent est également d'un travail exquis; en somme, tout dans cette exposition est réellement remarquable et digne d'éloges. Le jury propose d'accorder une médaille d'argent à MM. Couquaux et Cie.

M. Boin expose un grand nombre de pièces d'orfèvrerie d'argent, inspirées ou copiées de l'ancien pour la plupart, et présentant le plus grand intérêt au point de vue de leur parfaite fabrication. La ciselure, absolument bien comprise, est celle même que l'on doit faire pour des pièces d'orfèvrerie, se tenant à égale distance des finesses extrêmes que requiert le bijou, et de la large interprétation que comportent les bronzes d'ameublement. Plusieurs des objets exposés par cet habile industriel ont un planage parfait; les parties renflées, fort difficiles à bien exécuter, sont très remarquables et dénotent l'artiste très expert dans la rétreinte. Nous citerons un service à thé style Louis XV, deux plats argent et or forme coquille.

Un cadre de glace, style rocaille, copié certainement sur un objet italien, n'offre pas, quoique très bien repoussé sur argent, l'intérêt des autres pièces.

Le jury, pour récompenser M. Boin de ses louables efforts, le désigne pour une médaille d'argent.

L'exposition de M. Mégemont dénote le maître ouvrier, qui ne craint pas de montrer le travail, pour ainsi dire, tout nu. Tout sent le coup de marteau habile et le laisse volontiers voir, parce que l'artisan sait que c'est une de ses principales qualités. Un légumier avec couvercle est d'une facture excellente, n'étant ni trop adouci ni trop relevé dans les reliefs de son ornementation, travail juste à point dans toute la partie prise dans la masse. Une saucière, des salières, des flambeaux sont extrêmement remarquables au point de vue du travail au marteau.

Le jury, reconnaissant le mérite de M. Mégemont, lui accorde une médaille d'argent.

MM. Tallois et Mayence exposent des pièces d'orfèvrerie d'argent d'un bon travail. Quelques objets sont joliment repoussés. Un plateau avec gravure descendue à l'eau-forte est fort intéressant; un autre en forme d'éventail, avec travail de sablé dans le fond, est également une fort bonne pièce.

Le jury décerne une médaille de bronze à MM. Tallois et Mayence.

M. Chéron, qui a exposé des bibelots très bien finis et faits dans des conditions commerciales bien entendues, est également porté pour une médaille de bronze.

M. Gillet jeune expose des objets avec parties en repoussé et repercé intéressantes, des cuvettes en cristal taillé, dont les bords en argent sont obtenus sans charnières, par planage et ajustage fait à la main. Le jury le félicite de ce procédé et lui accorde une médaille de bronze.

Il décerne une semblable récompense à M. Lambert pour son orfèvrerie d'argent, jolie de modèles et de décor, et présentant un cachet de distinction particulier.

M. Merle mérite une mention honorable pour sa vannerie métallique fort bien faite.

19e CLASSE. — *Bijouterie et Joaillerie.*

Nous avons à regretter, dans cette classe, que MM. Boucheron et Fouquet se trouvent hors concours, l'un comme membre du conseil d'administration de l'Union centrale, l'autre comme membre du jury. Leurs expositions, très remarquables, prouvent une fois de plus combien les grandes récompenses qui leur ont été bien des fois décernées étaient hautement méritées.

En dehors de ces deux notabilités, le jury n'a pas trouvé dans la classe 19 d'exposition bien remarquable. Il fait toutefois exception pour MM. Rousseau frères, auxquels il décerne une médaille de bronze pour leurs bijoux en acier, et pour la maison Bunon, à laquelle il accorde aussi une médaille de bronze pour ses bracelets et broches en vieil argent.

Nous portons pour des mentions honorables M. Levillain, qui a exposé une intéressante collection de salières d'un bon marché réel et d'une fabrication courante satisfaisante; Mme veuve Chéron et Huot, pour leur bijouterie imitation; M. Martin, l'inventeur d'un très

ingénieux mousqueton à ailettes empêchant les voleurs d'enlever une montre; M. Ménagé, pour ses bijoux vieil argent, et enfin M. Picard, pour ses boucles avec strass et autres pièces de bijouterie.

20e CLASSE. — *Horlogerie.*

L'exposition la plus intéressante de cette classe est assurément celle de M. Planchon, qui tente de reconstituer les horloges du moyen âge et de la renaissance et a fait de nombreuses recherches archéologiques à ce sujet. Il nous a présenté une variété d'horloges, toutes traitées dans l'esprit de l'époque qu'elles représentent. Nous citerons une pendule du XVIe siècle avec cadran gravé au burin; une autre, faite d'après la collection Soltikoff, avec plaques gravées, abaissées à l'eau-forte; une horloge Louis XIII allemand, gravée au burin; une autre, d'interprétation flamande. Nous proposons d'accorder une médaille d'argent à M. Planchon.

Nous demandons des mentions honorables pour MM. Grumbach et Cie, pour leurs montres de fabrication toute française, qui réalisent le dernier mot du bon marché, tout en présentant des garanties de bon fonctionnement;

Pour M. Schwob, pour ses montres ornées de perles, et pour M. Hector Lévy, pour ses montres et chronomètres.

21e CLASSE. — *Bronzes d'art et d'ameublement.*

Cette classe est particulièrement riche en bonnes expositions.

Nous citerons en première ligne M. Gervais, auquel le jury décerne une médaille d'argent. Ce fabricant, jeune encore, a su maintenir sa maison au rang de premier ordre que son prédécesseur occupait; il a créé une quantité de modèles, tous très réussis et d'un goût parfait. Tous ses produits sont d'une finesse d'exécution très grande, et cependant sa ciselure est bien franche, bien grasse, respectant l'accent du travail du sculpteur. Nous avons remarqué notamment une pendule à trois enfants, avec cadran tournant, de grands bras Louis XV et Louis XVI qui sont d'une exécution irréprochable.

M. Raulin, aussi habile ébéniste que bon fabricant de bronzes, a exposé une grande armoire Louis XV à l'allure très large, ornée de charmants bronzes; un cabinet à une porte de style Louis XV qui présente également au point de vue du bronze un intérêt puissant. Les ornements de la porte sont d'un charme et d'une délicatesse remarquables; les chutes, qui, par leur masse solide, font une heureuse diversion, sont traitées de main de maître et, quoique massives, ne sont aucunement lourdes d'aspect et savent conserver la grâce contournée qui est le cachet de l'époque Louis XV. A côté de ces objets, qui sont aussi intéressants au point de vue du bronzier qu'à celui de l'ébéniste, nous citerons des bras Louis XVI à deux lumières, d'après Forty, qui pourraient avec succès soutenir la comparaison avec des Riesener. Le jury propose d'accorder à M. Raulin une médaille d'argent.

M. Mottheau nous présente une belle réunion de lustres, girandoles et torchères, d'une exécution très suffisante pour des appareils d'éclairage, et parfois même recherchée. Un petit lustre Louis XIV est particulièrement remarquable par sa grâce et la nouveauté de sa composition. Les deux *L* formant le chiffre du grand roi se mêlent agréablement aux guirlandes de cristaux et forment un ensemble léger et charmant. Toutes les feuilles de ce lustre sont repoussées au marteau. Un grand et magnifique lustre Régence fait grand honneur à M. Mottheau. Tout en étant inspiré de l'ancien, il forme néanmoins une œuvre absolument originale et dont les difficultés n'en font que plus admirer l'effet absolument irréprochable. Nous noterons encore de grands bras avec enfants pour accompagner ce lustre, et un lustre Louis XIV très beau et très bon de ciselure. M. Mottheau s'est rapidement élevé à la posi-

FER FORGÉ (XIXe SIÈCLE)

Ch. Delagrave, Editeur, Paris

Phototypie J. Royer, Nancy.

CHENETS, PELLES, PINCETTES, MARTEAUX DE PORTE, SERRURES, POIGNÉE DE PORTE

EN FER FORGÉ, REPOUSSÉ & CISELÉ

Exécutés par MM. Moreau Frères

(9e Exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs)

tion d'un fabricant distingué; le jury est heureux de le récompenser en le désignant pour une médaille d'argent.

M. Gravelin expose une grande quantité de bronzes, parmi lesquels nous nous plaisons à signaler un lustre Louis XIV d'après le modèle du garde-meuble, très bien traité, des bras Louis XV à trois lumières, dits bras de Fontainebleau, dont la ciselure est très ferme, un petit lustre Louis XIV à trois enfants sonneurs de trompe dont l'arrangement et la facture sont excellents. Nous proposons M. Gravelin pour une médaille d'argent.

Nous demandons la même récompense pour M. Roty, dont les médailles sont extrêmement bien exécutées et dénotent un artiste très habile.

M. Tassel est fondeur et fabricant de bronzes tout à la fois. Il expose des statuettes très bien comprises comme ciselure, d'un travail gras et ferme, conservant le modelé de l'original, et s'éloignant tout à fait de cette ciselure lavée et molle que l'on se complaisait à faire autrefois. Un groupe représentant un duel est en fonte seulement ébarbée, le rendu en est très heureux; un conteur arabe en bronze vert, fondu sur plâtre et non retouché, est fort bien venu. M. Tassel a le grand mérite d'exposer sa fabrication courante, ce que l'on devrait toujours faire dans une exposition. Le jury le porte pour une médaille d'argent.

M. Soleau, homme d'initiative, de goût et d'intelligence, nous montre de petites statuettes très fines et spirituellement rendues. Elles sont convenablement traitées et peuvent, par leur bas prix, lutter avantageusement sur le marché allemand. Le jury lui accorde une médaille d'argent.

M. Parvillers mérite également une médaille d'argent pour son bon travail courant. A la tête d'une maison fort importante, il exhibe un choix très grand de lampes et de suspensions de tous styles.

M. Dinée est sculpteur et fabricant en même temps. Ses petites garnitures, flambeaux, coupes, sont joliment traitées. Le jury le propose pour une médaille d'argent.

22e CLASSE. — *Métaux usuels. — Serrurerie. — Plomberie.*

Dans cette classe, l'un des principaux exposants, la maison Gaget-Gauthier et Cie, n'a pu concourir, M. Gaget, l'un de ses membres, étant membre du jury. Elle a du reste obtenu les plus hautes récompenses dans les grandes expositions. Tout le monde connaît les remarquables et importants travaux de repoussé en cuivre et en plomb qu'ont faits MM. Gaget-Gauthier. Pour n'en citer qu'un, nous rappellerons que la grande statue, aujourd'hui placée dans la rade de New-York, la Liberté éclairant le monde, est sortie de leurs ateliers.

Nous avons hâte d'arriver à l'exposition de MM. Moreau frères, que le jury voudrait placer tout à fait hors de pair, considérant leurs produits comme absolument supérieurs à tous ceux qu'il a eu à examiner. Continuant la haute réputation de leur père, MM. Moreau exposent un fragment de la rampe fer poli et bronze qu'ils ont exécutée pour le château de Chantilly, pièce de forge superbe, d'une allure magistrale, traitée de main de maître dans tous ses détails. De belles branches de chêne repoussées et soudées, des fleurs légères sortant d'une corne d'abondance ornent le point de départ de cette rampe que domine une tête de bélier en cuivre repoussé, d'aspect peut-être un peu lourd. De place en place des lys gracieux alternant avec une fleur de lys bien fouillée viennent jeter une note légère et élégante dans cet ensemble mâle et ferme, véritable chef-d'œuvre de forge et d'ajustage. Plus loin est exposé un autre fragment de cette rampe, fait pour un milieu de palier. Le motif principal de l'ornementation est un casque en cuivre repoussé surmonté d'une chimère en fer, enlevée dans la masse. Ce casque est piqué sur un glaive autour duquel un cor, en cuivre repoussé, et un bouclier, également en repoussé, viennent marier heureusement le fer et le cuivre. De chaque côté de cette panoplie partent des palmes en cuivre extrêmement bien

faites. Pour les obtenir souples et pures de métal, MM. Moreau se sont bien gardés de les faire fondre. Ils les ont faites une à une dans des plaques de laiton, les ont encastrées, soudées et profilées. Le cadre de tout ce panneau est en bronze, d'un seul morceau, avec feuillages grassement repoussés.

Un autre panneau, tout en bronze, doit servir de porte pour le monument des princes de Condé, dans la chapelle de Chantilly. Il est orné des armes des Condé en repoussé, et de palmes obtenues par le procédé que nous venons de décrire.

Citons encore, dans la très remarquable exposition de MM. Moreau, des chenets faits d'après ceux du château d'Anet, dont les feuilles d'acanthe en tôle repoussée et ciselée sont superbes d'allure et joliment fouillées, un marteau de porte fait entièrement en fer forgé dans la masse, au planoir, plusieurs serrures et de jolies petites pièces de forge, iris, lys, géraniums.

Le jury demande pour MM. Moreau frères une médaille d'argent, et il espère que le grand prix de l'Union centrale viendra les récompenser de leurs magnifiques travaux.

M. Bergue, dont les œuvres artistiques ont été souvent remarquées dans les expositions, nous montre un balcon avec branches de chêne et de laurier faites d'une seule pièce et soudées à la forge. La feuille d'ornement et la feuille d'eau qui composent le fleuron entourant le rinceau sont repoussées, d'un travail gras et nerveux, comme les belles pièces de la Renaissance. Nous mentionnerons aussi une torchère aux feuillages repoussés, montrant les méplats que donnent le marteau et l'outil; un coffret en plaques de tôle superposées, découpées et burinées, orné aux angles de chimères en fer forgé; un bras dans lequel s'enroule un chardon écossais, et un joli cadre de miroir repoussé et ciselé. Le jury propose M. Bergue pour une médaille d'argent.

M. Robert expose une belle chimère en fer forgé et parties repoussées, qui dénote le maître forgeron; un grand miroir agrémenté d'une multitude de volutes, d'ornements, de mascarons et de feuillages qui témoignent en maints endroits de la difficulté vaincue. Des lanternes et des suspensions sont peut-être un peu grêles d'ornementation et ne donnent pas assez l'impression d'un travail en fer. Nous décernons une médaille d'argent à M. Robert.

Une des parties les plus intéressantes de l'exposition est assurément la salle spéciale consacrée aux reproductions par la galvanoplastie des chefs-d'œuvre de nos collections nationales et des musées étrangers. Outre les magnifiques objets exécutés d'une façon si parfaite par la célèbre maison Christofle, nous avons hautement admiré les envois faits par les musées de Buda-Pesth, de Berlin, de Vienne, de Nuremberg et du South-Kensington. La parfaite exécution du moulage, la recherche si savante et si réussie dans les patines nous ont paru absolument remarquables et dignes de tous éloges. Nous adressons nos remerciements et nos félicitations aux administrations de ces divers musées, à qui nous devons d'avoir pu contempler ces objets profondément intéressants.

Nous ne terminerons pas ce rapport sans adresser nos éloges à M. Mathivet, le mouleur qui a relevé si habilement et reproduit les principaux ornements des châteaux de Rambouillet, d'Ecouen et de Versailles, et qui a ainsi constitué une riche collection des plus utiles pour les travailleurs et les artistes, et des plus instructives et intéressantes pour tout le monde.

Quant à M. Trugard, qui a exposé de magnifiques guirlandes de fleurs, d'une vérité et d'un accent vraiment admirables, le jury pense que cet artiste distingué trouvera dans la classe I la haute récompense qu'il mérite. Autrement le jury du groupe 5 eût demandé pour lui une médaille d'argent.

(*A suivre.*) LEPRINCE-RINGUET.

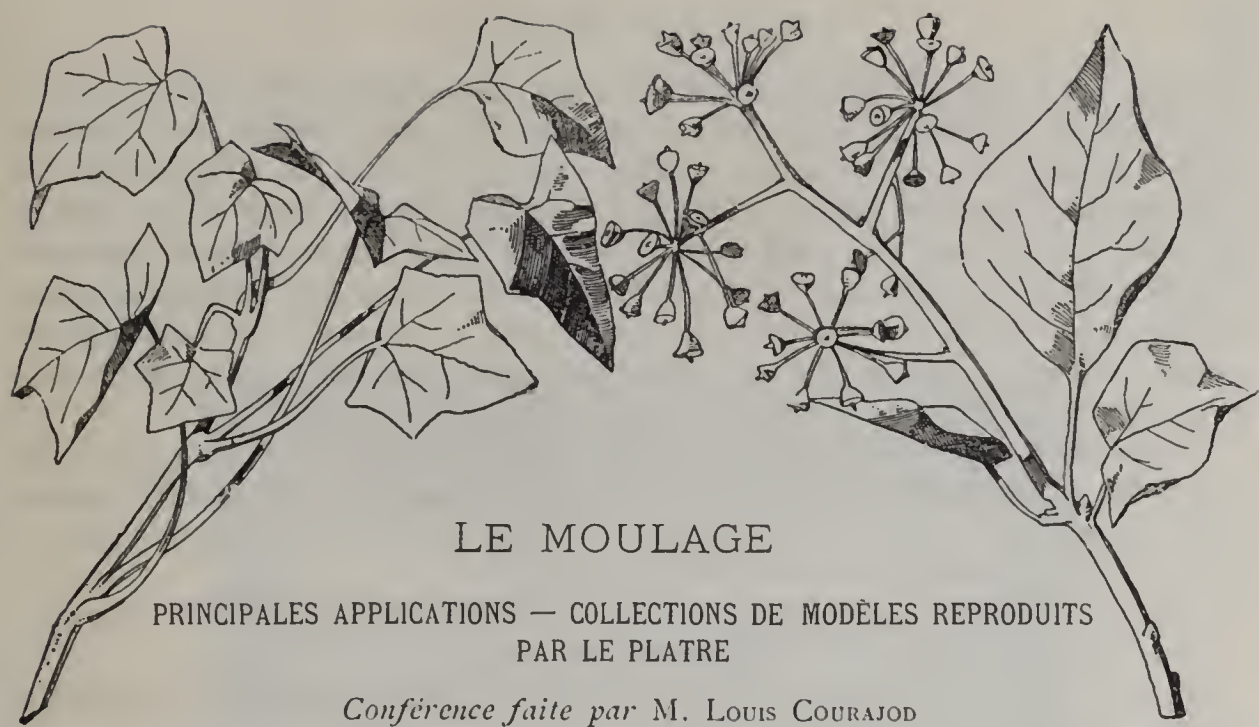
FER FORGÉ (XIXe SIÈCLE)

Ch Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J Royer, Nancy

DÉPART DE LA RAMPE EN FER FORGÉ, REPOUSSÉ & CISELÉ DU CHATEAU DE CHANTILLY

Exécution de MM Moreau Frères ; Composition de M Daumet, Architecte

(9e Exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs)



LE MOULAGE

PRINCIPALES APPLICATIONS — COLLECTIONS DE MODÈLES REPRODUITS PAR LE PLATRE

Conférence faite par M. Louis Courajod

A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(*Suite* [1].)

III

Le moulage a, messieurs, vous le savez aussi bien que moi, de nombreuses applications industrielles; une des plus considérables est la satisfaction, à bon marché, des besoins multiples du mobilier religieux.

Je veux insister d'abord devant vous sur cette utilisation du procédé que nous examinons ensemble. Le commerce de la rue Bonaparte et de la rue Saint-Sulpice ne date pas seulement de nos jours. Il fut pratiqué aux grandes époques de l'art, et il importe pour nous de connaître comment il fut alors inspiré.

M. Gaetano Milanesi, dans sa dernière édition de l'œuvre de Vasari, a résumé, à propos de certains artistes du xve siècle, de curieux renseignements empruntés aux livres de commerce, aux *Ricordi* de ces mêmes artistes.

Voici ce qu'il nous apprend, en parlant de Neri di Bicci, peintre connu, presque célèbre, appartenant à la plus belle époque de la Renaissance italienne; je traduis : « Le gain grandissant avec la réputation, l'humble boutique de Bicci se changea en une grande manufacture, véritable officine artistique où non seulement la peinture, mais encore tous les arts subsidiaires à ceux du dessin furent pratiqués. Dans cette manufacture se confectionnaient toutes sortes de travaux de menuiserie, de sculpture en bois, se fabriquaient des ustensiles

L'Enfant Jésus bénissant. Stuc ancien moule sur la sculpture de Desiderio da Settignano, à San Lorenzo de Florence.

1. Voyez la *Revue des arts decoratifs*, 8e volume, p. 161 et 255.

d'église, comme par exemple des chandeliers, des anges destinés à décorer les autels. Dans cette manufacture se coloraient les armoiries des familles nobles ; on y sculptait et on y dorait le bois; on y faisait des cartons coloriés pour des tapisseries, des dessins pour des programmes de fêtes, des tabernacles de menuiserie dorés et peints en bleu et autres couleurs pour des images de Madones de plâtre ou de marbre, œuvre de bons maîtres. On y peignait des madones de plâtre. Enfin les Bicci et leur entourage exposaient et vendaient les travaux des autres artistes; et ce magasin ne fournissait pas seulement Florence et les villes de la Toscane, mais aussi d'autres cités dans quelques-unes desquelles Neri di Bicci tenait dépôt de sa marchandise d'art. »

Je ne veux pas vous fatiguer, messieurs, par une insipide énumération pour établir que Neri di Bicci, sans cesser d'être artiste lui-même, prêtait son concours industriel comme encadreur, peintre, doreur ou mouleur aux plus grands artistes de son temps. Il peint et encadre, comme je l'ai déjà dit, des madones de plâtre.

Le 3 janvier 1460, il fait pour Pietro Tozzi, orfèvre, un tabernacle peint et doré pour contenir une Vierge de marbre de Desiderio da Settignano.

Le 23 avril 1464, il exécute un tabernacle de marbre destiné à contenir une terre cuite émaillée de Luca della Robbia.

Puisque je viens de prononcer ce nom de Luca della Robbia, je m'empresse de vous dire que toute l'industrie de la terre cuite émaillée, inaugurée par ce grand sculpteur et par sa famille, relève du procédé du moulage. C'est même une des plus belles applications que le moulage ait jamais reçues. Les della Robbia avaient, dans leurs ateliers, un nombre très considérable de bons creux dont ils tiraient indéfiniment des épreuves de terre qu'ils cuisaient et émaillaient. Il n'y a pas une terre cuite émaillée des della Robbia qu'on puisse déclarer unique. Les épreuves sont plus ou moins bonnes; mais toutes ou presque toutes elles sortent d'un moule qui a été dans le commerce.

Les della Robbia n'ont pas seulement reproduit, par d'innombrables surmoulés, des modèles sortis de leurs mains. Ils se sont encore appliqués à mouler en terre un très grand nombre d'ouvrages de leurs contemporains, qu'ils cuisaient, émaillaient et déposaient dans le fond commercial de leur industrie, avec le consentement plus ou moins sollicité, plus ou moins obtenu de leurs auteurs. De ce qu'une sculpture est couverte de l'émail particulier des della Robbia, il ne s'ensuit pas qu'elle soit l'œuvre d'un membre de cette famille. Je pourrais en citer de nombreux exemples. En voici deux : Un bas-relief d'Andrea del Verrocchio représentant la madone se voit émaillé par un Robbia dans la sacristie de Santa-Croce, à Florence. Le célèbre bas-relief de l'*Adoration des Bergers* de Rossellino, à Monte-Oliveto de Naples, a été surmoulé par les habiles émailleurs. Une épreuve existait dans la collection Basilewski; une autre existe actuellement en vente à Florence, et le sujet se rencontre assez souvent.

Mais, messieurs, je dois ménager votre attention et je n'ai pas besoin d'insister sur les grands et célèbres mouleurs de la famille della Robbia. Les della Robbia ont trouvé déjà leurs historiens. Leurs œuvres sont réhabilitées, mises en pleine lumière et avidement recherchées par les amateurs. Revenons à des ouvrages moins tapageurs, moins célébrés, quoique, cependant, ils aient quelquefois, au point de vue du grand art comme au point de vue de l'industrie, beaucoup plus d'intérêt. Revenons à nos simples plâtres peints et dorés; ceux-là attendent encore l'heure de la justice.

Neri di Bicci ne fut pas seul à exploiter industriellement le procédé d'art du moulage appliqué à l'imagerie religieuse, et nombreux ont été les produits répandus par d'actifs ateliers italiens travaillant au xve siècle. Je me suis imposé la tâche de rechercher et de retrouver les vestiges de cette industrie.

Et voici les spécimens que je suis en état de vous soumettre.

(Des photographies d'après les stucs peints et dorés du xve siècle sont communiquées à l'auditoire.)

Quelque nombreuse qu'elle soit, ma collection de photographies est incomplète : mais cependant les résultats auxquels je suis arrivé sont considérables. On peut conclure de l'examen de l'ensemble de cet art spécial des stucs peints qu'il est un résumé très complet

La Vierge et l'Enfant Jesus. Stuc peint et doré. École italienne du xve siecle.
Collection de M. Edouard André.

du grand art de la sculpture du xve siècle. Toutes ou presque toutes les grandes œuvres du xve siècle, surtout les bas-reliefs représentant des sujets religieux, ont été surmoulées dès leur apparition, souvent dans l'atelier même de leurs auteurs. On peut, en épreuves du xve siècle, avec les couleurs primitives, former un œuvre de Donatello, de Desiderio, de Settignano, de Mino, de Rossellino, etc., etc.

(Le conférencier fait circuler à ce moment dans l'auditoire un stuc peint et doré, encadré

dans une bordure du xve siècle, tiré sur un bas-relief en marbre bien connu de Mino da Fiesole.)

En effet, les stucs italiens de la Renaissance se rencontrent encore fréquemment dans le commerce et ont fini par pénétrer dans les collections publiques les mieux composées. Ces stucs fournissent alors de très précieux renseignements sur l'histoire de la plastique et constituent une branche de la curiosité qui n'a pas encore été suffisamment exploitée. On peut certainement affirmer que le moulage des ouvrages de sculpture a été pratiqué au

La Vierge et l'Enfant Jésus. Bas-relief en pâte de carton, peint et doré. École de Donatello, xve siecle. (Musée du Louvre, n° 22 du *Catalogue de la Collection Timbal.*)

xve siécle presque autant que de nos jours. Il n'est guére de chefs-d'œuvre qui n'aient été l'objet de reproductions par le moulage, sans compter les copies et les imitations.

On conçoit aussi que ces œuvres, multipliées par une opération peu coûteuse. aient été rapidement répandues de tous côtés par les habitudes d'une époque où chaque rue, chaque maison et souvent chaque chambre d'une même maison étaient décorées d'une image de piété. La reproduction des sculptures à l'aide du plâtre, de la terre cuite, de la pâte de papier, du cuir et du carton, le tout peint et doré, était sans doute le mode le plus expéditif et le moins dispendieux de satisfaire dans bien des cas le besoin de mobilier religieux ressenti par la société. Il est facile, ainsi, d'expliquer le grand nombre de monuments de cette nature qui nous sont parvenus et de comprendre leur valeur documentaire pour l'histoire de l'art. Combien de pièces remarquables, disparues en original ou encore méconnues, ne sont arrivées aujourd'hui à la notoriété que dans cet état! La plupart du temps, ces moulages répétés à satiété au coin des rues ou dans les oratoires particuliers des maisons, des palais et des églises de certaines villes, décèlent le voisinage de quelques chefs-d'œuvre originaux

encore ignorés sur place, ou proclament leur lieu d'origine, quand ces originaux ont été déplacés. Citons quelques exemples. Le magnifique bas-relief de marbre, exposé depuis quatre ans seulement au musée d'Ambras, à Vienne, après avoir été longtemps oublié dans le château impérial d'Inspruck, où je l'ai vu en 1875, à terre, dans une salle basse, au milieu des selles et des armures de rebut, n'a été connu jusqu'à ces derniers temps que par une épreuve en stuc de la première collection Timbal, aujourd'hui chez M. G. Dreyfus, et par

La Vierge et l'Enfant Jésus. Stuc peint et doré au xve siècle, d'après le bas-relief en marbre d'Antonio Rosellino.

une autre épreuve de même matière, très altérée, entrée au Louvre avec la collection Campana et non exposée à cause de son mauvais état de conservation. Un buste de Madone, de carton peint et doré, d'un grand caractère, dont l'original est à découvrir, a été acquis par le musée du Louvre avec la seconde collection Timbal (Voy. la gravure de la page 280). Ce moulage nous conserve un type précieux qui a certainement impressionné de nombreux esprits au xve siècle. M. Odier, à Paris, possédait un bas-relief en pierre grise, acquis à

Vérone, qui est un dérivé du même modèle avec quelques variantes. J'en ai vu récemment à Venise un stuc peint et doré. M. Paul Durrieu, à Paris, M. Adolf von Beckerath, à Berlin, et le Musée royal de cette ville ainsi que nombre de collections en possèdent d'autres épreuves. L'épreuve de M. Durrieu, comme l'imitation de M. Odier, a été rencontrée à Vérone. L'original, on peut l'assurer, est une œuvre de haute valeur, que les moulages exécutés dès le xve siècle et que ses autres dérivés remplacent momentanément en attendant qu'ils le fassent retrouver et qu'ils servent, en dernier lieu, à établir son identité, son authenticité

Moulage ancien peint et doré du buste en marbre dit de sainte Catherine, conservé à Sienne. (Musée du Louvre.

et son pays d'origine. Telle est la très grande utilité des stucs peints de la Renaissance. Je vais jusqu'à penser qu'il y a des cas ou le moulage, quelquefois retouché par le maître, où le moulage, dis-je, peint, doré, muni de son vieux tabernacle, vaut mieux que l'original brisé, lavé, privé de sa peinture et presque toujours dépourvu de son encadrement.

Aux personnes que la question intéresse, je conseille d'aller voir au Louvre deux stucs peints récemment acquis et actuellement exposés. L'un est la Madone des Pazzi, par Donatello; l'autre, une grande Vierge, en carton-pâté, de Jacopo Sansovino. A ces pièces importantes viendra bientôt se joindre un beau stuc peint représentant également la Madone, dont l'original a disparu, mais que j'attribue à l'illustre sculpteur siennois Jacopo della Quercia ou à l'artiste florentin si remarquable, auteur anonyme d'un grand nombre de terres cuites exécutées dans les vingt premières années du xve siècle.

Je dois insister maintenant sur la question de la peinture. Les sculpteurs ne pouvaient pas toujours fixer eux-mêmes ou faire fixer sous leurs yeux les couleurs qu'ils destinaient à leurs ouvrages : il se créa alors de véritables officines de peintres, où marbres, plâtres, terres cuites, etc., étaient coloriés et dorés. Le goût pour la polychromie était tellement répandu et était devenu si raffiné que ce travail fut entrepris par des artistes qui, quelquefois, avaient du renom. M. Gaëtano Milanesi, comme je viens de vous le montrer, nous a fait voir à l'aide de précieux documents tout ce qu'on fabriquait dans la boutique de Neri di Bicci, né en 1419, mort en 1491. On n'y peignait pas seulement les moulages de madones en plâtre. Parmi les travaux de plâtre qui, à la date du 29 novembre 1464, venaient dans la boutique de Neri di Bicci pour y recevoir la couleur, nous voyons : deux hommes nus de ronde bosse, hauts d'une brasse, posés sur un hémisphère avec un écu à la main; deux autres figures armées à l'antique avec un manteau par-dessus, d'une demi-brasse, et « una testa di donna di rilievo, grande come il naturale, dipinta per Niccolo di Giovanni Davanzati ». Voilà donc un objet analogue à la tête de femme de la collection de lord Elcho. Les tableaux de Neri de Bicci ne sont pas sans analogie avec la peinture de certains stucs, notamment le tableau n° 37, exposé dans le corridor de la galerie des Offices. Enfin un tableau du musée de Francfort, n° 10 du catalogue de l'Institut Stædel, attribué à Alessio Baldovinetti, possède un fond peint en relief presque identique au fond peint et sculpté qu'on remarque sur un stuc qui vient de se fixer dans une collection parisienne.

(*La fin prochainement.*) LOUIS COURAJOD.

DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PENDANT L'ANNÉE 1887

Nous donnons ci-dessous, comme les années précédentes, la liste des dons qu'ont bien voulu faire en 1887 de généreux amateurs et fabricants à notre musée. Qu'il nous soit permis de constater que chaque année cette nomenclature va en augmentant, et que si certains noms, tels que celui de M. Jules Maciet, s'y retrouvent toujours, attestant une inépuisable et incessante générosité, on en rencontre beaucoup d'autres, comme celui de MM. Moreau frères, les éminents fabricants, qui ont fait au musée un cadeau vraiment princier : le départ de la rampe d'escalier en cuivre et acier forgé repoussé et ciselé, qui a été si remarqué à notre 9e Exposition.

BOIS

Lutrin en chêne sculpté, daté de 1710. — Cadre en bois sculpté. — *Dons de M. Doistau.*

Fragment de bordure de cadre en bois sculpté et doré; époque Louis XVI. — *Don de M. le comte E. de Ganay.*

Figure d'homme, bois sculpté. Italie; XVIe siècle. — Petit socle en bois sculpté. — Statuette de guerrier debout, bois sculpté portant des traces de peinture et de dorure; Allemagne, XVIe siècle. — Grande statue de saint Georges en bois sculpté; Allemagne, XVIe siècle. — Tête de saint Jean pleurant, bois sculpté; Flandres, XVIe siècle. — Petite tête d'enfant et petite tête de Christ, bas-reliefs bois; XVIe siècle. — Pilastre de meuble en bois sculpté; France, XVIe siècle. — Chimère, cariatide de femme provenant d'un meuble, bois sculpté; XVIe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Petit modèle de chapiteau composite, en bois sculpté. — *Don de M. Danton.*

Meuble à deux vantaux, travail allemand; commencement du XVIIe siècle. — Table hexagone à tablette en onyx, bois de citronnier incrusté d'une rosace en bois de violette; époque du Ier Empire. — *Don de M. Paul Aronssohn.*

Caisson de plafond en bois sculpté; France, XVIe siècle. — *Don de M. X.*

Panneau, imitation d'un panneau en laque chinois dit « de Coromandel »; travail exécuté dans les ateliers de M. Raulin, à Paris. — *Don de M. Raulin.*

PIERRE

Tête de femme provenant d'un tombeau, marbre blanc; France, XIVe siècle. — Petite tête d'homme en pierre; France, XIVe siècle. — Fragment de tête de lion en pierre; moyen âge. — Console en pierre sculptée provenant d'une cheminée; travail français, XVe siècle. — Bas-relief en albâtre représentant une tête de chérubin à quatre ailes; France, XVIe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

MÉTAL

Vingt-cinq coqs de montres dont cinq en argent fixés sur un châssis. — *Don de M. Doistau.*

Ch. Delagrave, Éditeur, Paris.

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

MODÈLE D'ENCRIER, par Jean Bérain (XVIIe siècle)

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Fragment de casque antique en bronze. — *Don de M. Gélis-Didot.*

Bout de croix en bronze orné d'un angle gravé; XIIIe siècle. — Sorte de bossette en bronze ornée d'un cygne gravé; XIVe siècle. — Écusson en bronze, portant un léopard gravé; XIVe siècle. — Pendant rond en bronze, orné d'un griffon gravé; XIVe siècle. — Pendant orné de camées, entourage en cuivre; XVIe siècle. — Boucle de ceinture en cuivre doré; XVIe siècle. — Deux fragments d'une croix, cuivre estampé; XVIe siècle. — Plaquette en étain figurant le combat d'un triton avec un monstre marin; XVIIIe siècle. — Plaquette représentant l'Adoration des Mages, médaillon rond en vermeil ; XVIe siècle. — Matrice en cuivre à l'effigie de Charles IX. — Entrée de serrure en bronze doré; époque Louis XIV. — Modèle de jet d'eau composé de deux tritons soutenant un poisson, bronze; travail français; XVIIIe siècle. — Petit modèle en plomb d'une fontaine ayant pour sujet la musique, France, XVIIIe siècle. — Fragment de frise provenant d'une châsse, cuivre gravé; XIVe siècle. — Aiguière en casque (pot de baptême), cuivre ciselé; XVIIe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Grande plaque en bronze décorée d'un bas-relief représentant saint Jérôme agenouillé devant le crucifix; Italie, XVe siècle. — *Don de M. Forgeron.*

Reproduction galvanoplastique d'épingles en argent doré de l'époque anglo-saxonne. — *Don de M. Franks Legrand.*

Targette en fer forgé, décorée d'ornements repoussés; travail français, fin du XVIe siècle. — *Don de M. Ernest Coulon.*

Couronne en bronze ciselé et doré; France, époque Louis XIV. — *Don de M. J. Lefebvre fils.*

Bougeoir en cuivre ciselé; époque Louis XIV. — *Don de M. A. Champeaux.*

Deux plaques rondes; l'une ornée d'un écusson; l'autre ornée d'une figure de femme debout dans un encadrement à six lobes ; reproductions galvanoplastiques d'après les originaux en argent repoussé existant au musée de Kunhalas; XVIe siècle. — *Don du Musée national hongrois des Arts décoratifs de Budapest.*

Aiguière et son plateau de style persan ; reproduction galvanoplastique provenant des ateliers de M. Lecerf à Paris. — *Don de M. Lecerf.*

Départ de rampe d'escalier en cuivre et acier forgé repoussé et ciselé; travail exécuté par MM. Moreau frères à Paris, pour le château de Chantilly. — *Don de MM. Moreau frères.*

TERRE ET VERRE

Grand gobelet en verre incolore. Verrerie française; XVIIIe siècle. — Deux fragments de vitraux, peinture sur verre; XVIe siècle. — Coupe à reflets métalliques, faïence de Pesaro; Italie, XVIe siècle. — Plat en faïence hispano-mauresque; XVIe siècle. — Petite tête de femme en terre cuite ; travail français, XVIIIe siècle. — Fragment de médaillon représentant une tête d'homme de profil en relief, faïence française ; XVIe siècle. — Petite tête d'enfant en terre cuite; France, XVIIIe siècle. — Petit groupe en terre cuite représentant une femme à sa toilette à laquelle on amène deux enfants; France, XVIIIe siècle. — Statuette de bacchante, biscuit teinté en bronze; France, XVIIIe siècle. — Trois carreaux de revêtement et un fragment de bordure en faïence espagnole; XVIe siècle. — Petit groupe en biscuit de porcelaine représentant un enfant assis avec un chien; fabrique de Brancas-Lauraguais (?). — Tasse en porcelaine de Clignancourt; XVIIIe siècle. — Tasse en porcelaine tendre de Sèvres; datée 1788. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Une assiette, une tasse à anse et soucoupe en porcelaine de Paris, fabrique de Nast; époque de la Restauration. — *Don de M. F. Nast.*

Couvercle de pot à lait, en porcelaine tendre de Saint-Cloud; XVIIIe siècle. — *Don de M. le marquis de Thuisy.*

Plat en terre émaillée (imitation Palissy), signé : Avisseau à Tours; époque contemporaine. — *Don de M. Paul Aronssohn.*

Assiette en porcelaine tendre de Sèvres; 1765. — *Don de M. Henri Willett.*

Tasse en porcelaine de Venise; XVIIIe siècle. — *Don de M. Edmond Taigny.*

Une boîte à thé en faïence fine blanche à émail salin du Staffordshire (*Salt glaze ware*); — une chope à bière en faïence fine du Staffordshire; — un pot à lait en porcelaine de Isleworth; — une tasse et soucoupe en porcelaine de Rockingham; — un compotier en porcelaine de Salopian (Angleterre). — *Don de M. Fitz-Henry.*

Bouteille en grès émaillé; fabrique de M. E. Chapelet à Paris. — *Don de M. E. Chapelet.*

Une vasque et un broc en grès émaillé; fabrique de M. Delaherche à Paris. — *Don de M. Delaherche.*

Bouteille flammée vert et rouge de cuivre en porcelaine de grand feu; fabrique de MM. Pull père et fils à Paris. — *Don de MM. Pull père et fils.*

Aiguière en verre émaillé par M. Ph. J. Brocard à Paris. — *Don de M. Ph. J. Brocard.*

TISSUS

Morceau de velours de Gênes; XVIe siècle. — *Don de Mme Doucet.*

Morceau de gros de Tours broché en soie de couleurs. — *Don de M. Théodore Biais.*

Fragment de velours de Gênes; Italie, XVIe siècle. — *Don de M. Alfred Darcel.*

MATIÈRES DIVERSES

Petite bonbonnière, décorée d'imbrications brodées en argent; — Poche carrée en velours, fond rougeâtre; XVIIIe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Petite plaquette d'ivoire sculpté représentant un saint couché sous une arcade; XVe siècle. — Petit couteau à manche d'ivoire sculpté; époque Louis XIV. — Brosse ronde à dessus en cuir fauve gaufré et doré; XVIIIe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Boîte à bonbons décorée d'un fixé sur fond blanc; XVIIIe siècle. — *Don de M. Charles Mannheim.*

Quatre plaques provenant du coffret de la bibliothèque Quirini de Brescia; IVe ou Ve siècle; moulages en plâtre imitant l'ivoire exécuté dans les ateliers de M. Caussinus (de la Drôme) à Paris.

PEINTURE, SCULPTURE DÉCORATIVE ET DESSINS

Un grand feuillet d'antiphonaire avec encadrement et miniature; Flandres, vers 1500. — Un feuillet de missel décoré en camaïeu vert; France, XVe siècle. — Cinq lettres dorées sur camaïeu; France, XVe siècle. — Trois études peintes et quatre-vingt-dix dessins divers de maîtres anciens du XVIe au XVIIIe siècle; France, Italie et Allemagne. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Dessin à la plume et au lavis d'un portrait de Louis XIV en costume de carrousel; École française, XVIIe siècle. — *Don de M. S. Mayer.*

Dix dessins, études pour la décoration des voussures du foyer du grand théâtre de Vienne (Autriche). — *Don de M. Charlemont.*

Le Lawn-Tennis, panneau décoratif par M. Roger Jourdain. — *Don de M. Roger Jourdain.*

CÉRAMIQUE (XVIIIe SIÈCLE)

Ch. Pelagrave, Éditeur, Paris.

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

1 2

PORCELAINE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES, PATE TENDRE

1. - ASSIETTE, Fabrication de l'année 1765. — 2. - ASSIETTE du Service de Mme du Barry, Décor de Lebel, Fabrication de 1770.

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Bas-relief en terre cuite représentant un griffon héraldique couronné; Italie, XVIe siècle. — Petite statuette d'enfant assis; terre cuite blanche, XVe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

La Céramique, statue assise; modèle en plâtre par M. J. Pull. — *Don de M. J. Pull.*

Zéphyre, buste en terre cuite. — *L'Innocence*, statuette en terre cuite d'un enfant tenant deux colombes, par MM. Robert frères, sculpteurs à Paris. — *Dons de MM. Robert frères.*

Modèle en plâtre d'un caisson pour plafond, par M. A. Laoust. — *Don de M. A. Laoust.*

ORIENT ET EXTRÊME-ORIENT.

BOIS

Cachet en racine de bambou sculpté représentant un chien de Fô; travail japonais. — Netzké en racine de bambou sculpté représentant une grenouille assise sur une feuille de Nélumbo; travail japonais. — *Dons de M. Jules Maciet.*

MÉTAL

Statuette de femme en prière, bronze doré; travail chinois. — Figurine en bronze japonais représentant un personnage courbé sous le poids d'un sac. Autre figurine en bronze chinois; elle représente le Dieu du contentement. — *Dons de M. Jules Maciet.*

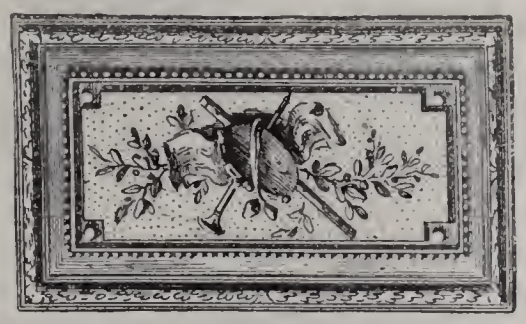
TERRE ET VERRE

Trois plats, trois coupes et trois assiettes en faïence de Perse. — Une coupe, seize plats, une assiette et un petit plateau en faïence de Rhodes. — Plat creux en faïence orientale. — Cinq fragments de bordure de revêtement et deux carreaux réunis dans un cadre en bois noir, faïence de Rhodes. — Un fragment de frise et deux fragments de bordure de revêtement en faïence de Perse. — Quatre carreaux de revêtement en faïence de Rhodes. — Deux statuettes représentant des personnages assis, grès émaillé du Japon. — Fragment de carreau de revêtement en faïence orientale. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Assiette creuse, décorée au fond d'un écu armorié en noir, porcelaine de Chine; commande d'Europe. — *Don de M. Fitz-Henry.*

MATIÈRES DIVERSES.

Seize netzkés japonais en ivoire sculpté. — *Don de M. Jules Maciet.*



L'EXPOSITION DE COPENHAGUE

Une Exposition internationale doit avoir lieu dans le courant de cette année à Copenhague, et le Comité d'exécution de cette Exposition a fait l'honneur à notre Société de lui demander de vouloir bien se charger d'y organiser la section française.

L'Union centrale des Arts décoratifs, malgré les difficultés que présente une pareille mission, l'a acceptée avec empressement, car elle y a vu pour elle l'occasion de rendre service aux industries d'art de notre pays, en facilitant à nos fabricants les moyens de se produire chez une nation qui pour la première fois ouvre un concours de cette sorte, et où ils pourront se créer de nouveaux débouchés.

Notre Société a donc adressé un appel aux exposants français, et, dans une assemblée générale provoquée par elle, le 18 février, une commission spéciale a été formée pour déterminer les bases d'organisation de cette section, centraliser et admettre les demandes d'admission et répartir les emplacements disponibles. Cette commission est ainsi composée : *Président*, M. Antonin Proust, député, président de l'Union centrale des Arts décoratifs; *membres*, MM. Baudry, Biais, Boin-Talmet, H. Bouilhet, Danielli jeune, Darcel, Delamarre-Didot, G. Duplessis, L. Falize, comte de Ganay, G. Lafenestre, Leprince-Ringuet, Plon, Winther.

Elle a arrêté les tarifs suivants pour les emplacements, comprenant les frais de décoration générale de la section française : 1° un droit fixe par exposant de 75 francs exigible au moment de l'adhésion; 2° une somme à déterminer ultérieurement en proportion du nombre des adhérents et de l'espace occupé par chacun d'eux, sans que cette somme puisse dépasser 25 francs par mètre. Les objets destinés à l'exposition de Copenhague devront être rendus au Havre le 15 avril au plus tard, à l'adresse de M. Schramm, consul de Danemark, qui a pour mission de les faire diriger sur le navire de guerre danois chargé de les transporter à Copenhague.

Presque tous les fabricants d'élite, les principaux représentants de nos industries d'art ont déjà envoyé leur adhésion à notre Société, et nous pouvons citer au nombre des adhérents : MM. Christophle, Barbedienne, Gallé, de Nancy; Soyer, Charles-Jean, Marcotte, Boin-Talmet, Moreau frères, Marius Michel, Guilbert-Martin, etc.; les manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins, etc.; les éditeurs Plon, Quantin, Delagrave, etc.

Ajoutons que l'Union centrale des Arts décoratifs s'applique à donner à la section française de l'exposition de Copenhague un cadre digne, sous le rapport du bon goût et de l'élégance, des œuvres de choix qui y seront envoyées. C'est M. Lorain, l'architecte de notre Société, dont on connaît le talent, qui a été chargé de procéder à l'installation et à la décoration. La porte monumentale qui donnera accès dans cette section sera la reproduction exacte de la belle porte de l'Hôtel de ville de Toulon avec les cariatides du sculpteur Puget : l'effet en est tout à fait remarquable.

ERRATUM

Page 231, la légende de la gravure doit être établie ainsi : au lieu de « Vase de grès Chapelet, fabrication de M. Haviland », lire *fabrication de M. Delaherche.*

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Fig. 1. — Aigrette.

LES BIJOUX ET LA MODE

Lettre de M. Josse

A Monsieur O. Massin, joaillier.

Paris, le 6 mars 1888.

J'ai sous les yeux le livre d'Eugène Fontenay : *Les Bijoux anciens et modernes ;* je l'ai lu avec un intérêt d'autant plus grand, quand il a paru l'an dernier [1], que l'auteur était de mes amis et que la mort l'avait emporté subitement comme il achevait de corriger ses épreuves.

Ce livre nous est resté comme un legs de l'ami, comme le testament de l'artiste et du bon ouvrier. J'avais promis d'en rendre compte ici : j'ai tardé, et maintenant qu'il faudrait le faire, j'hésite et c'est d'une humeur tout autre que j'y viens.

J'en tourne les feuillets et je reconnais les charmants dessins que me montrait Fontenay et qu'il avait tracés d'un crayon rapide en visitant les musées de France, d'Italie et d'Angleterre; — je lis, et dans les phrases écrites je retrouve la conversation pittoresque de l'auteur, je crois entendre sa voix.

C'est un charme émouvant qui se dégage du livre, et si j'étais tenu de l'analyser, ce ne serait pas avec un esprit de critique, mais avec la complaisante mémoire d'un camarade.

A quoi bon? Depuis plusieurs mois qu'il a paru, ce livre est dans les mains de tous ceux qui ont souci de le lire ; gens du métier, femmes de goût, curieux ou savants, tous ont fait bon accueil à cet ouvrage qui manquait à leurs bibliothèques. N'est-il pas surprenant que de tous les arts décoratifs, l'art des bijoux ait été le dernier à trouver son historiographe ? la céramique, la tapisserie, les bronzes, les meubles, l'imprimerie, la gravure, l'émaillerie, l'orfèvrerie, tous les arts grands et petits ont été analysés : on a fait l'étude de tout ce qui est relatif à l'édifice, au mobilier, au costume, et, de toutes ces parures de l'homme et de sa maison, c'est la plus intime, la plus enviée, la plus précieuse, la plus délicate et la plus ancienne qui est venue la dernière.

Il n'y avait pas encore une histoire des bijoux; les savants ne s'en étaient occupés que pour en faire quelques descriptions au cours de leurs recherches et y puiser des arguments à l'appui de leurs théories; l'art spécial du bijoutier leur restait indifférent. Il fallait qu'un bijoutier vînt, qu'il fût à la fois bon juge et bon ouvrier, qu'il eût manié la lime et le crayon, qu'il fût capable aussi de tenir la plume et que, se faisant ainsi le critique et l'historien de l'art dont il avait vécu, il en parlât en maître.

C'est ce qu'a fait Fontenay, et comme son confrère illustre, l'orfèvre de Florence, finissait

1. *Les Bijoux anciens et modernes*, par Eug. Fontenay, avec une préface par M. V. Champier, ouvrage illustré de 700 dessins inedits. Un vol. gr. in-8°, Paris, Quantin, 1887. Les gravures qui accompagnent cette étude nous ont été obligeamment prêtées par l'éditeur.

ses mémoires par le *Trattati sopra l'oreficiera*, lui-même a terminé son livre par un très excellent chapitre sur les « outils et procédés » : M. Darcel, le savant auteur du Catalogue des émaux et des orfèvreries du Louvre, a consacré une étude à ce chapitre dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1].

Il devait arriver cependant qu'artiste, homme de métier, l'auteur se laisserait prendre à l'attrait archéologique de son sujet. C'est une loi fatale, loi de curiosité, d'inquiétude qui fait que ce qu'on sait le moins est ce qu'on a le plus souci d'enseigner. Ayant à professer ce qui avait fait l'occupation de toute sa vie, Fontenay s'est complu à expliquer surtout ce qu'il n'avait jamais appris.

Hâtons-nous de dire qu'il l'a fait avec une sincérité rare, une franchise extrême, une témérité parfois un peu grande et qu'au lieu de se livrer à une facile besogne de compilation, il a vu par lui-même, comparant, jugeant, ne s'en fiant qu'à lui. M. Victor Champier, dans sa préface, n'a pas assez prémuni le lecteur sur ce que Fontenay appelait son indifférence pour les données archéologiques. Je n'y insisterai pas; et puis, pour les plus savants, les vérités de la veille ne sont-elles pas parfois les erreurs du lendemain, quand il suffit d'une découverte nouvelle, d'une inscription déchiffrée, d'une date expliquée pour révolutionner tout un système et jeter le trouble dans les doctes académies?

L'auteur jugeait en ouvrier qui demande à l'or travaillé le secret de l'outil dont il a été formé, et toutes les déductions qu'il a tirées par ce mode sont pour être conservées. — Les théories sur la bague égyptienne et sur la bague étrusque en sont la preuve, non moins que d'ingénieuses explications sur les anneaux de cheveux.

Le livre n'est pas à proprement parler une histoire des bijoux. C'est plutôt une monographie, car, renonçant à suivre d'un bout à l'autre du volume l'ordre chronologique, Fontenay refait cette chronologie dans chacun des chapitres à propos des parures qu'il divise en bagues, pendants d'oreilles, colliers, bracelets, broches et coiffures. Ce recommencement successif lasse un peu le lecteur, mais l'ouvrage gagne en clarté à cette division ; ce que nous regrettons, c'est de ne pas trouver une table à la fin du volume, il ne faut pas douter qu'elle eût été ajoutée, si l'auteur avait assez vécu pour la dresser lui-même.

Les lecteurs de la *Revue* ont eu, avant tous, l'avant-goût du livre. Fontenay en a ici même [2] donné quelques extraits où, sous une forme humoristique, il énonçait des idées personnelles, très justes, et prévoyait déjà les embarras qui se dressent et se lèveront encore pour le commerce et l'industrie des bijoux. Certaines de ces difficultés sont d'un ordre trop spécial pour que j'en parle, mais il en est d'autres qui intéressent tout le monde : j'y viens.

« La bijouterie, qui est l'art de travailler l'or et les émaux, semble de nos jours tomber en défaveur.

« La joaillerie, qui est l'art de monter les diamants, n'a jamais joui d'autant de vogue.

« On exalte le mérite de la dernière venue. Quant à la bijouterie, on la trouve très inférieure à celle que faisaient les anciens..... »

C'est ainsi que débute le premier chapitre, et voici ce qu'on lit presque à la fin du livre (page 473) :

« La décadence de l'art du bijoutier date, en effet, du jour où la joaillerie commença à lui être préférée et lentement, mais sans discontinuer, depuis lors jusqu'à nos jours, cette décadence s'est accentuée davantage... Tout compte fait cependant, la joaillerie n'est qu'une branche de la bijouterie qui, favorisée par la mode, s'est développée seule, aux dépens de l'arbre entier... »

1. Voy. les numéros de février et mars 1888.
2. Voy. notamment la *Revue des arts décoratifs*, Ve année, p. 570; VIe année, p. 23, 262, etc.

Or voilà que vient de se former à Paris un comité de marchands-bijoutiers, de fabricants et de commissionnaires, pour étudier les moyens de raviver la mode des bijoux.

En vérité, il faut que la passion des syndicats et des parlottes soit bien grande pour qu'on se mette en société pour une telle étude, quand la volonté du législateur n'y peut rien et que le caprice d'une femme y serait seul tout-puissant.

Donc Fontenay l'a déclaré et le syndicat des bijoutiers, que préside M. H. Jondet, s'en inquiète : « On ne porte plus de bijoux d'or. » J'ai reçu ce soir du groupe, qui s'intitule : *Commission de la mode*, un appel qu'on adresse à tous les intéressés [1] afin de réunir des souscriptions nombreuses et de grouper « tous les dévouements pour la solution de cette importante question ».

M. Josse peut-il demeurer indifférent? La chose la plus importante qu'il ait à faire, c'est d'adresser au syndicat de la rue de Bondy un exemplaire des *Bijoux anciens et modernes*.

Les membres du syndicat se rassureront en y apprenant que depuis que le monde existe, la mode des bijoux existe aussi, et qu'à travers des vicissitudes diverses elle a reparu, toujours variable en sa forme, mais une en son essence.

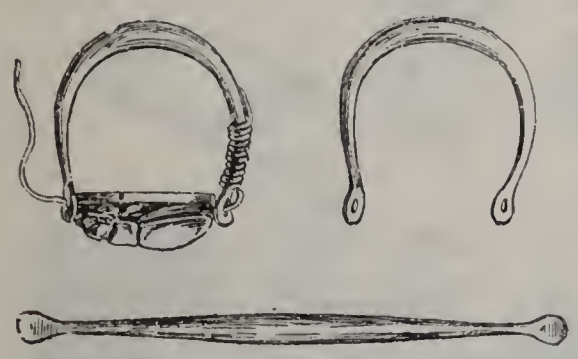


Fig. 2. — Technologie de la bague du premier type.

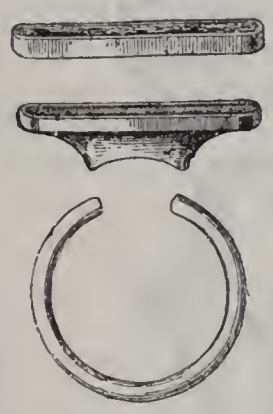


Fig. 3. — Technologie de la bague etrusque.

Ils y verront que faits d'os ou de bois, d'écaille ou d'ivoire, d'or, de cuivre ou d'argent, de pierre ou de verre, d'ambre ou de corail, de perles ou de diamants, les bijoux ont représenté toujours un symbole de richesse autant qu'ils répondaient à des besoins de parure et de coquetterie. Ces raisons, si de tels motifs peuvent être appelés raisons, ne sont pas à l'avantage des bijoux et tout au plus pourraient-ils expliquer la grande préférence donnée à la joaillerie sur la bijouterie d'or.

Les diamants, les rubis et les perles ont cet éclat fascinateur, ils représentent sous un petit volume la plus grande somme de richesse, ils sont l'enseigne de la fortune, ils sont une satisfaction orgueilleuse à qui les possède, un motif d'envie pour autrui; ils brillent et, qu'ils soient ou non montés avec goût, ils jouent, mieux qu'un bijou d'or, pour notre société civilisée, le rôle des cailloux et des coquillages qui servent de parure aux sauvages de l'Océanie.

Le bijou d'or au contraire est logique, intelligent, utile même; seul il a une histoire, seul il peut exprimer une idée, il reste aux mains de l'artiste et du bon ouvrier une matière complaisante où peuvent se modeler une forme et s'écrire une pensée.

De tout temps il en a été ainsi, et c'est pourquoi en lisant attentivement le livre de Fontenay, on verra que chaque époque, que chaque nation a mis dans un anneau d'or, dans un bandeau, dans une fibule, dans un bracelet, un reflet de ses mœurs, de sa religion, de ses espérances ou de ses amours. Il est peu de reliques plus explicites de ce grand passé qui s'appelle l'histoire, et, pour l'archéologue, les bijoux ont dit le mot de bien des problèmes.

1. Les Syndicats professionnels, *Journal des ch. syndicales* (numéro du 23 février 1888, page 92).

Mais ce n'est pas un comité de commissionnaires et de marchands qui décidait de l'opportunité d'une mode, la forme en était conservée par des traditions qui se perpétuaient et se perpétueront longtemps encore, quoi qu'on fasse. — Demain un grand magasin de nouveautés réussira peut-être à jeter dans la consommation publique un nouveau bouton d'argent, une boucle dorée, mais est-ce là ce que vous appelez la mode? Mode bien fragile, en tout cas, mode de pacotille et d'exportation.

Vous avez atteint dans ses œuvres vives la bijouterie quand vous avez touché à la loi de brumaire : vous la tuerez quand vous aurez obtenu la liberté absolue du titre.

L'invasion du marché par la quincaillerie allemande de bas aloi achèvera de noyer ce qui reste de goût, d'invention et d'esprit chez nous. — Car ce n'est pas de la production à bon marché que naît la mode, c'est d'en haut qu'elle vient, et c'est à imiter les bijoux d'un or pur, admirablement composés, ciselés avec art, émaillés avec soin que s'exercera la

Fig. 4. — Bague babylonienne. Collection de M. Danicourt.

Fig. 5. — Bagues italo-grecques.

fabrique de second ordre. Et pourtant vous avez découragé les émailleurs, gâté les graveurs, laissé les fondeurs sans ouvrage, compromis l'habileté des lapidaires, perdu le secret des nielles, oublié les ressources de l'incrustation. Tous vos anciens ouvriers bijoutiers sont devenus joailliers, ils découpent l'argent, l'emboutissent et le mettent à jour pour qu'on y puisse sertir le diamant qui brille et qui chiffre. — Avez-vous encore des dessinateurs capables d'inventer un bijou et des ouvriers aptes à l'exécuter? peu.

Regardez ci-dessus, la bague de la collection Danicourt, grande, solide, avec de belles formes; dans l'or plein, l'artiste a gravé d'un burin puissant une lutte d'athlètes et de lions. Avez-vous des graveurs inspirés comme le graveur de Babylone?

Est-elle mignonne et joliette la bague-serpent qui est gravée en tête de la page 32! J'en sais une plus jolie en sa délicatesse qu'a ciselée Désiré Attarge et qui est au doigt d'une femme de goût : c'est un simple serpent d'or, sans une pierre; mais Désiré est mort et la plupart des femmes ne veulent que des diamants, des saphirs ou des perles au doigt.

L'alliance banale et uniforme qu'on fait à la douzaine suffit au jour des épousailles. Qui s'aviserait de penser que la bague de mariage doit différer d'un anneau de rideau et qu'on peut dans ce mignon bijou, qui est pourtant un symbole, mettre un peu de recherche et de poésie. Cherchez à la page 35, visitez la collection du baron Pichon, le cabinet des Antiques, consultez le Dictionnaire de Saglio, l'ouvrage de King, celui d'A. Gorleus, vous verrez que la Rome antique et la Rome chrétienne, que la France du moyen âge, que les juifs de tous les temps enfermaient dans l'anneau des fiançailles, dans l'anneau du mariage,

dans la bague offerte d'amitié, un signe, un mot, une pensée, un symbole. Charles d'Orléans y faisait émailler tout un quatrain et l'illustrait d'une gaie figure.

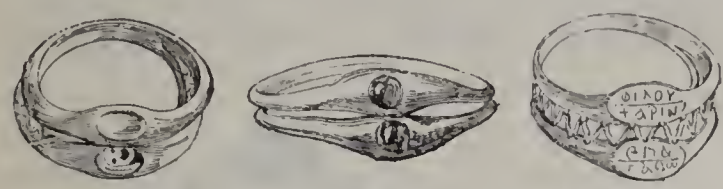


Fig. 6. — Bagues de fiancés. Don d'amitié.

Fig. 7. — Bague de fiançailles.

Qu'est devenu l'art du graveur en pierre dure? Toutes les belles intailles dorment sous les vitrines des musées et des collections. On mouille avec les lèvres l'enveloppe gommée, on n'a plus au doigt ce signet dont l'empreinte défendait la lettre de toute indiscrétion; et que c'était joli, que de goût et d'esprit dans ces intailles graves ou gaies qui, des Pharaons d'Égypte et des rois de Ninive jusqu'aux courtisans de Versailles, aux conventionnels de la Révolution et aux parlementaires de 1830, ont brillé à tous les doigts, perpétuant un art et affirmant pour chacun une idée, une foi, une loi dont elles étaient l'emblème!

Ramènerez-vous, messieurs, cette mode? Qui donc oserait confesser sur son cachet la fidélité à un principe?

Plus d'intailles, plus de camées, les femmes elles-mêmes ont rejeté, qu'elles fussent montées en bagues ou en broches, ces belles pierres orientales superbement taillées.

Fig. 8. — Monture attribuée à Benvenuto Cellini.

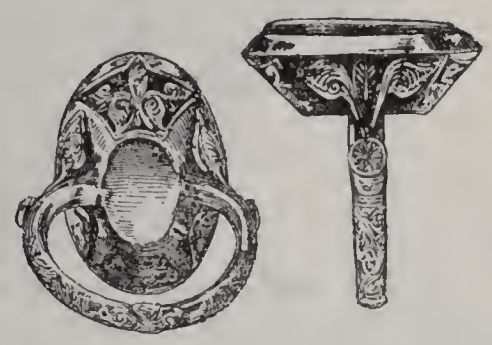


Fig. 9. — Bague. Collection de M. Corroyer.

L'évêque voudra-t-il plus que la femme que son anneau soit précieusement orné et ciselé? On sertit pour le prince de l'Église une grande améthyste ou un saphir entouré de brillants; voit-on à la main qui bénit d'aussi jolis anneaux que celui-ci, qui appartient à M. Corroyer et qui est de caractère roman?

Tout le chapitre des anneaux et des bagues est, dans l'ouvrage de Fontenay, d'une lecture attachante, et bien qu'il n'ait pas donné la dixième partie des dessins qu'il aurait pu montrer, il y en a assez déjà pour éveiller la curiosité et exciter la verve des bijoutiers et la convoitise des femmes. J'aime les jolis modèles empruntés à l'œuvre de Wœriot et les bagues si précieusement ouvrées que possède M. Spitzer, le fin connaisseur, les bagues mignonnes où l'on trouvait moyen d'enfermer une montre au temps de Louis XV avec un peu plus d'adresse qu'au temps de Henri II; ferait-on mieux à présent? La bague cependant, il faut

bien le reconnaître, est peut-être, des bijoux d'aujourd'hui, le plus parfait : « de belles pierres admirablement choisies, supérieurement taillées, des diamants très blancs, éblouissants..., on ne doit voir que les pierres; la monture, on ne doit plus l'apercevoir : c'est là son mérite. Ce qu'il faut d'expérience, d'art et de soins pour donner à la monture cette apparence

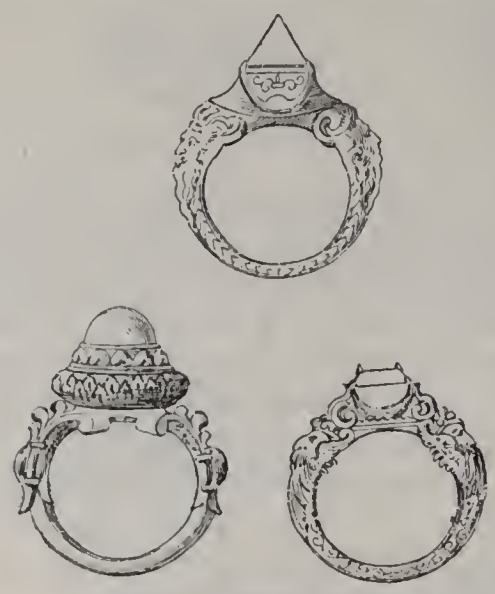


Fig. 10. — Bagues de Wœriot.

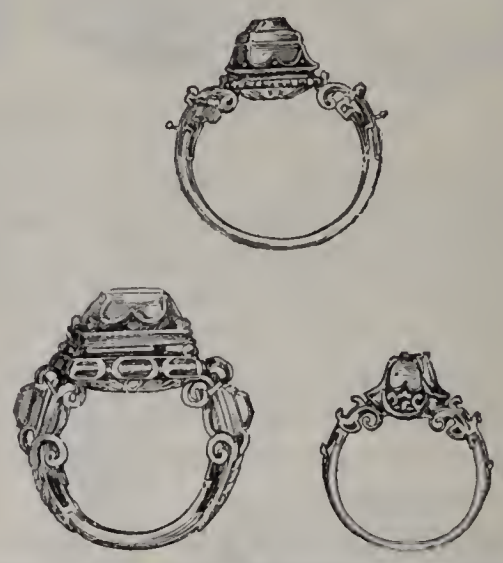


Fig. 11. — Bagues de la collection de M. Spitzer.

ou plutôt le manque d'apparence tout en lui conservant sa solidité et en lui donnant une jolie tournure, ceux-là seuls le savent qui ont essayé de le faire...

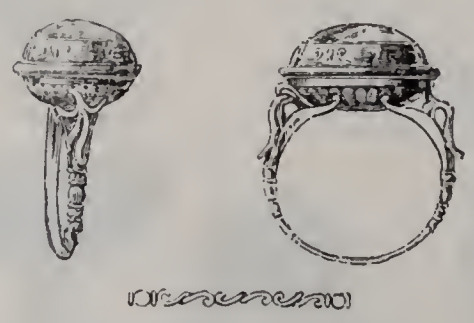


Fig. 12. — Bague à drageoir. Collection de M. G. Morchio.

Fig. 13. — Bague-montre de Wœriot.

« La bague, après avoir été un objet de première utilité, est arrivée à n'être plus qu'un ornement de grand luxe; après avoir tenu son mérite de la beauté de sa forme, il n'en a presque plus d'autre que sa richesse. »

Cette modification qu'exprime si bien Fontenay et qu'il explique avec complaisance dans les pages qui suivent, se rapporte encore à toutes sortes d'autres bijoux.

Les boutons, les broches, les fibules, les agrafes, les fermillets, les mors de chape, les enseignes, tout ce qui servait à attacher le vêtement, qui fermait l'étoffe, qui retenait les

Fig. 14. — Fibule usuelle. Vulci.

cordons ou les rubans, ferrets ou boucles; qui serrait la taille, qui soutenait l'aumônière, tout était prétexte utile et joli à la décoration du métal. Riche ou pauvre, homme ou femme, prêtre ou soldat, roi ou manant, tous avaient le bijou d'or ou de bronze, pré-

cieux ou simple; l'ingénieuse habileté de la couturière et du tailleur a supprimé tout cela. — La broche d'or n'attache plus rien; — la femme n'a plus de ceinture; — les rubans sont cousus, les cordons sont cachés, les agrafes minuscules se dérobent sous les plis, et si quelque ornement doit s'étaler sur l'étoffe, ce n'est plus d'or estampé qu'il est fait, comme au temps des Grecs ou des rois du Bosphore Cimméréen, ni de chatons cousus avec des filigranes comme au moyen âge, ni de perles alternées comme aux XVIe et XVIIe siècles, ni même de fins aciers et de jargons sertis comme à la cour de Louis XVI. C'est une passementerie faite à la machine et débitée au mètre qui remplace les orfrois et les bijouteries anciennes; la mode a parfois soutaché d'une broderie d'or les vêtements confectionnés des femmes, mais les insignes militaires si éclatants, si provoquants, si magnifiques à la parade et au combat ont disparu du costume de nos soldats. Les plaques des shakos

Fig. 15. — Bracelet en bronze, trouvé à Réallon (Hautes-Alpes).

et les aigles des gibernes ont été les derniers bijoux du guerrier; son épée même n'a plus de ciselure, et sa croix, dernier joyau, est remplacée par un étroit ruban dès qu'il quitte l'uniforme.

Il faut bien l'avouer, le costume moderne des hommes et des femmes n'est pas aussi bien conçu pour la parure d'or que les costumes anciens.

Si j'avais le loisir d'écrire à mon tour une histoire des bijoux, ce ne sont pas des croquis séparés que je voudrais présenter, tels qu'on voit les bijoux sur les tablettes d'un musée : c'est le bijou porté, mis en place, jouant au cou, aux bras, aux oreilles, se mêlant aux cheveux, s'accrochant aux plis de l'étoffe, et ma recherche n'irait pas seulement aux peuples de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, elle arriverait jusqu'à nos jours, elle irait prendre à l'Orient ces belles figures si bien parées, qui font la joie des peintres, elle rendrait les ajustements pittoresques de nos campagnes de France, d'Italie, d'Espagne, qui disparaissent si rapidement. Là étaient conservées, en leurs formes traditionnelles les plus pures, nos meilleures parures d'or.

A l'aide des statues, des manuscrits, des tableaux, des gravures, cette histoire du bijou pourrait être faite, bien plus décorative, bien plus instructive, bien plus engageante pour la coquetterie féminine.

Mais, avant nous, Charles Blanc a constaté qu'il y a peu de place dans la toilette de ville d'une femme pour un bijou d'or. Encore s'est-il fait un progrès depuis le jour où il écrivait son livre sur la parure — le bracelet, qui avait été délaissé pendant tant d'années, est revenu; fil d'or mince, il s'est glissé d'abord entre le gant et la manche longue serrée au poignet, un nom d'heureux augure l'a fait aimer et depuis il grandit, il épaissit, il monte sur le gant, il repousse la manche, le bracelet est redevenu le bijou par excellence, quoiqu'il ne soit d'aucune utilité, ne réponde à aucun besoin, peut-être uniquement parce qu'il est au bras de la femme l'anneau, symbole moqueur d'un esclavage qu'elle feint de subir et qu'elle impose à son compagnon.

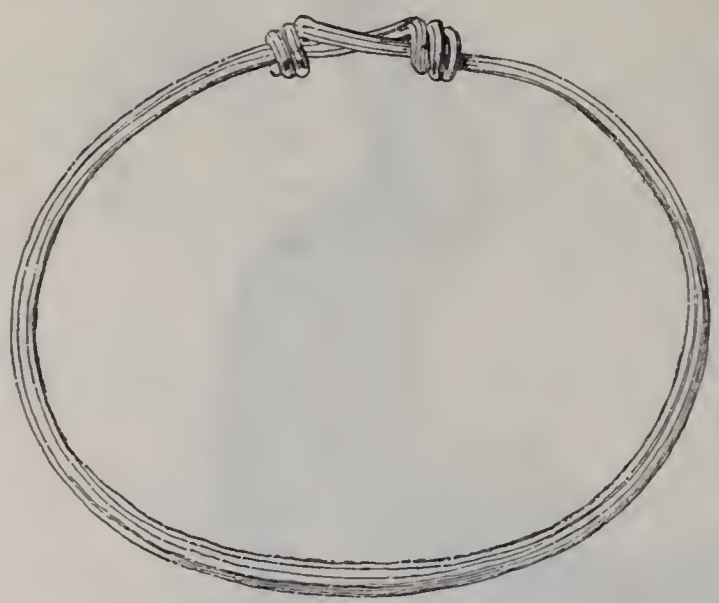


Fig. 16. — Bracelet avec extrémités faisant coulants.

Fig. 17. — Bracelet gaulois en bronze (collection de M. F. Moreau).

Je ne conçois pas que les bijoutiers se plaignent quand la mode leur offre un motif fertile en inventions comme le bracelet, — et cette mode ne fait que commencer! Je dépasserais les limites de cette lettre si j'y disais une partie de ce qui est relatif au bracelet. — Fontenay n'a pas assez développé le chapitre qu'il y consacre.

On tirerait des sculptures de Ninive des modèles mieux appropriés à nos goûts que les étranges anneaux de bronze et les armilles qu'il s'est plu à décrire, et cependant un esprit ingénieux trouverait des idées à suivre dans l'immense collection de ces bracelets rangée au musée National de Saint-Germain. — N'a-t-on pas, il y a peu d'années, réinventé ce charmant bijou qui est à Saint-Pétersbourg, au musée de l'Ermitage, et dont j'ai vu un similaire au musée de Besançon (fig. 16)?

Le bracelet gaulois, fait d'une baguette tordue, s'est rajeuni récemment; la mode, qui avait dormi 1800 ans, a remis au bras des Françaises le bijou national, qu'on a dit à tort importé d'Orient.

N'est-ce pas assez pour rassurer nos bijoutiers inquiets? S'ils veulent un art plus raffiné, des compositions plus savantes, de belles sculptures, un décor noble, ils copieront le bracelet du roi de Koul-Oba ou cet autre bracelet qui, lui aussi, est au musée de l'Ermitage et dont la commission de l'Union centrale a négligé de choisir la reproduction galvanoplastique en ses derniers achats.

Les bracelets étrusques du Louvre, de la Bibliothèque Nationale, ceux du musée Kir-

cher à Rome et du British Museum à Londres, sont pour donner des arrangements délicats aux amateurs de filigrane, comme Fontenay, qui fut le Castellani parisien.

Mais, je le répète, son chapitre des bracelets est incomplet et tant mieux, puisqu'il laisse ainsi le champ libre à nos artistes. — Froment-Meurice le père avait inventé des bijoux romantiques; Duron le père avait trouvé de gracieux motifs; les fils de ces maîtres d'hier, à qui s'est arrêtée l'étude discrète du critique, sont capables de nouvelles inventions.

Fig. 18. — Bracelet trouvé à Kertch.

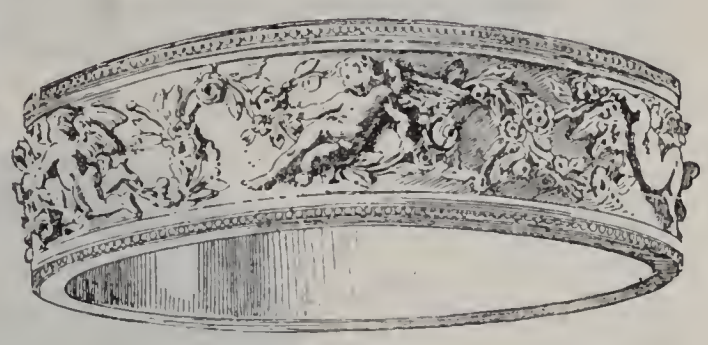


Fig. 19. — Bracelet, par Duron (le père).

Je n'ai fait qu'indiquer l'intéressante revue qu'on pourrait suivre en dessinant les bijoux dans le costume et j'ai dit que la toilette de ville des femmes y offrait moins de place que l'ajustement des temps anciens et les costumes traditionnels de nos campagnes. J'y reviendrai quelque jour et le prouverai; mais encore s'il n'est plus besoin d'une agrafe ou d'une fibule pour attacher sur la poitrine ou sur l'épaule les bords de l'étoffe, nos élégantes

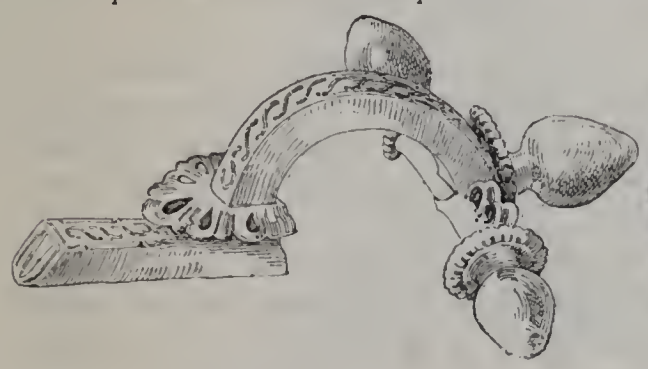


Fig. 20. — Fibule gallo-romaine du Musée de Saint-Germain.

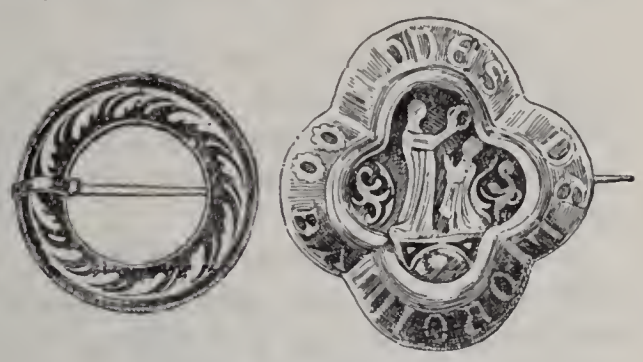


Fig. 21. — Fermant de la galerie d'Apollon.

n'ont pas oublié que, sur le velours et la soie, l'or garde un doux éclat et qu'il sied de piquer un bijou au petit col droit qu'elles portent de façon quasi militaire.

Le fermillet gothique trouverait là son emploi si la mode n'avait déjà pour le même usage inventé toutes sortes de fantaisies.

Les broches au corsage ne sont plus de mise, et cependant il y aurait une adaptation charmante à en faire : ce serait de les porter au chapeau, comme ont fait nos pères au xve et au xvie siècle. Les hommes ont commencé, les femmes ont suivi et, puisqu'aujourd'hui nous seuls avons gardé la coiffure ridicule, tandis que les dames ont droit à toutes les jolies fantaisies qui leur siéent, bonnets, toques, chapeaux, touffes de rubans, de fourrure ou de fleurs, pourquoi n'adoptent-elles pas l'*enseigne*, le plus ingénieux de tous les

bijoux, celui qui s'accommode de tous les genres, de tous les styles, de tous les caprices, de tous les modes de décor. Une visite aux portraits du Louvre et de Versailles serait à cet égard une révélation pour une coquette, et si ces messieurs du syndicat de la rue de Bondy veulent me croire, ce n'est pas seuls, c'est avec l'aide d'une modiste qu'ils lanceront cette mode. Mais qu'ils prennent garde de la compromettre aussitôt par des bijoux de cuivre doré. Il faut en faire des bibelots d'un ragoût très relevé et très personnels.

Il n'y a pas de plus précieux bijou et de plus curieuse enseigne que celle cataloguée sous le n° 5584 au cabinet des Antiques et dont ce dessin (fig. 22) donne à peine une idée, sauf peut-être la superbe enseigne du musée de Dijon et celle du baron Adolphe de Rothschild.

Et comme, en écrivant ceci, je continue à parcourir le livre, tournant les feuillets sans ordre ni méthode, je fais cette réflexion qu'on n'a rien inventé de nouveau et qu'on n'a rien perdu davantage de tous les bijoux que je vois dessinés ou décrits. Les femmes sont plus inconstantes : les modes qui suffisaient à une génération changent à présent tous les cinq ans, voilà la différence.

Fig. 22. — Enseigne n° 5584. (Cabinet des Antiques.)

Il n'y a pas dans la revue des parures que nous a laissée Fontenay une idée qui n'ait été plus ou moins reprise et exploitée depuis cinquante ans, et, à part les pendants de tempes et les cache-oreilles, tout a été imité, refait, pastiché; la mode est un perpétuel recommencement, ses inventions ne sont qu'un renouveau, un rajeunissement des formes oubliées.

Dira-t-on que les pendants d'oreilles sont un objet utile? « On est un peu embarrassé pour établir la part qui revient au goût et celle qui revient à la barbarie dans l'invention de ce bijou..., cependant la civilisation s'en est emparée et en a fait une règle à laquelle bien peu songent à se soustraire. »

Il a fallu que les femmes se coiffassent de lourds bandeaux, qui descendaient au-dessous de l'oreille, pour que, vers 1840, l'usage des pendants fût momentanément interrompu. Depuis, nous avons revu les boucles d'oreilles de toutes les formes et de toutes les dimensions et certainement ce joli pendant assyrien à forme de vase, et cet autre qu'on voit au Louvre parmi les bijoux de la collection Campana (fig. 23, 24), sont pour nous étonner moins que ces pendants en or que nous fabriquions il y a peu d'années et qui tintinnabulaient aux oreilles; mais la façon qu'ont les femmes de se coiffer a changé totalement : les cheveux sont relevés sur la nuque, le cou est serré dans ce petit col de drap dont j'ai parlé, il suffit à l'oreille d'un bouton, d'un rien; on ne veut plus, même en diamant, d'une larme qui tombe, on a banni la jolie poire en perle, et Cléopâtre ferait sans regret dissoudre, dans le vinaigre, la goutte nacrée qu'elle n'oserait plus s'attacher à l'oreille.

La mode de Paris n'est pas en cela partout la mode, et j'ai remarqué que les femmes d'Italie avaient conservé l'usage des pendants d'oreilles : la reine Marguerite est charmante et toute gracieuse ainsi parée.

Fig. 23. Pendant d'oreille assyrien.

Fig. 24. — Boucle d'oreille à cygne émaillé.

Fig. 25. — Boucle d'oreille par A. Falize (le père).

Il en est de même des médaillons et des croix, et des chaînes qui les suspendaient au cou.

Fig. 26. — Statue trouvée à Chypre.

Pourquoi ces bijoux, tant aimés il y a quatre ou cinq ans au plus, ont-ils subitement disparu? — Est-ce l'abus qu'en ont fait les Anglaises qui débarquaient de leur île avec ces

lourdes chaînes d'argent, ces bizarres « lockets » ? Voyez pourtant que quatre chaînes étagées pouvaient orner délicieusement une femme, fût-elle comme celle-ci (fig. 26) vieille de 2500 ans. Demain la mode en reviendra, si quelqu'un trouve l'ingénieuse idée de rajeunir la bulle, et surtout si, comme chez les Etrusques et les Romains, la boîte d'or

Fig. 27. — Chaîne de cou en filigranes mêlés d'émaux.

contient un talisman, une pierre, ou plutôt un amusement quelconque : les croyances et les superstitions sont parties et avec elles la raison d'être de toutes sortes d'ornements qui ne sont plus que des joujoux, comme l'exprime au reste leur nom de bijoux.

Le collier est demeuré, mais il n'est fait pour l'instant que de diamants et de perles. — Les femmes ne peuvent toutes posséder ces riches parures qui, pour être belles, équivalent à une fortune; les moins riches ou celles douées du goût le plus pur, reviendront promp-

tement aux fins colliers filigranés ou décorés d'émaux, aux chaînes à gros maillons ornés de ciselure et de perles, que Rubens met au cou de ses femmes, aux peut-à-col décorés de figures, qui ont fait la gloire de plusieurs dynasties d'artistes et d'orfèvres en Italie, en France, en Allemagne et qui sont comme l'orgueil de nos plus riches musées.

C'est précisément cette passion du bibelot, cet amour de la curiosité, cette étude rai-

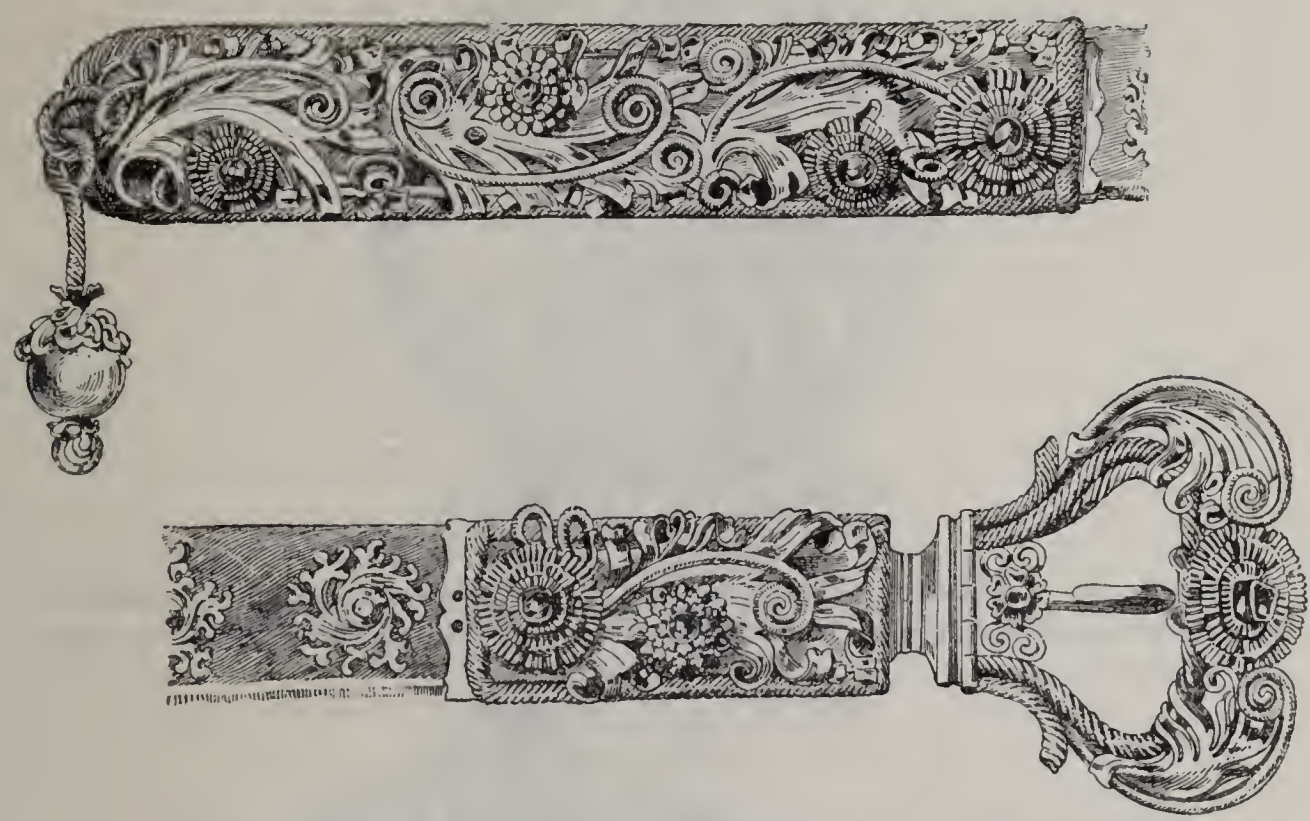


Fig. 28. — Ceinture de femme en argent ciselé et doré. Musée de Cluny, n° 5098.

sonnée des métiers anciens, que font non pas seulement les hommes, mais à laquelle se donnent avec tout leur esprit les femmes, qui nous les ramènera sans qu'il soit besoin de les solliciter par de petites inventions de mode courante.

Pour moi je n'ai pas de plus grande joie que quand une femme de goût me vient proposer un de ces jolis problèmes de fine bijouterie. C'est elle qui m'apporte l'esprit et l'imagination et je ne suis jamais resté à court d'invention quand elle m'a dit : « Je veux ça, cherchez. »

C'est ainsi qu'on invente et qu'on trouve. On ne crée pas un modèle parce qu'on a devant soi une feuille blanche et un crayon taillé; toute chose bien faite a eu pour cause un désir bien exprimé et, si je ne craignais d'allonger beaucoup cette lettre, j'en donnerais plusieurs exemples. C'est de l'accord complet entre l'acheteur et le fabricant, entre la femme et l'artiste créateur, que naîtra cette mode nouvelle du bijou d'or qu'on évoquerait inutilement sans eux; et, quand ils l'auront voulu, elle et lui, la forme des robes se modifiera pour faire place au bijou, la coiffure changera, le col s'abaissera.

Sera-ce une agrafe comme en peignaient si joliment les maîtres flamands ou bien un retour aux ceintures d'orfèvrerie, ou la rouelle de nos aïeux, si commode pour suspendre au côté les instruments de travail de la ménagère, les clefs ou la montre, comme on fait de la châtelaine et du breloquier?

Sera-ce un diadème? Sera-ce une couronne?

Ce sera, soyez-en sûr, ce que la femme de France aura décrété, adopté, accepté, corrigé, modifié en un jour de bonne humeur et d'esprit sans convoquer de commission, sans former

Fig. 29. — Rouelle mérovingienne.

de syndicat, sans nommer de président. Elle aura flâné au salon et vu quelque arrangement ingénieux d'un artiste, elle aura bibeloté à l'hôtel des ventes, elle aura vu Sarah dans un nou-

Fig. 30. — Diadème (Musée du Louvre)

veau rôle, ou bien, avec sa femme de chambre, elle aura tordu ses cheveux autrement que la veille et trouvé à son visage un air qui lui convient. Peut-être aura-t-elle tout simplement essayé de quelque bizarre ornement indien ou arabe qu'elle prêtera à son bijoutier. Je souhaite que le livre de Fontenay soit aux mains de la Parisienne ce motif d'inspiration; j'en sais plus d'une avec qui j'aimerais à le feuilleter, qui m'y ferait découvrir ce que je n'ai sans doute pas encore su y voir : sa coquetterie, sa verve inventive, la science qu'elle a de sa beauté et de son charme lui inspireraient ce qui jamais ne viendra à la pensée de messieurs les syndics de la mode, non plus que de leur serviteur.

Mon cher Massin, c'est à vous que j'adresse cette nouvelle épître de votre ami Josse, non pas seulement parce que, y parlant de notre cher Fontenay et de son livre, je me souviens qu'il était également votre ami et que chez vous, nous avons ensemble passé une des dernières soirées qu'il ait vécues, parlant de cet ouvrage qu'il corrigeait alors et de tout ce qui a été l'objet de vos travaux, des siens et des miens.

Je m'adresse à vous encore, parce que vous êtes, parmi les maîtres de notre vieux métier,

l'un des plus clairvoyants, des plus sages et certainement celui en qui s'est incarné depuis vingt-cinq ans cet art particulier de la joaillerie qui semble avoir éclipsé ou absorbé tout le commerce des bijoux.

Vous avez paru à l'heure propice, vous avez deviné ce qu'il fallait à cette société fiévreuse, si promptement enrichie, si avide de briller, mais pour qui les diamants et les pierres devaient assouplir leurs vieilles montures massives; vous avez inventé en quelque sorte cette fleur de diamants souple, légère et lumineuse qui, ainsi que l'a dit Fontenay,

Fig. 31. — Pendant, par Froment Meurice (le père).

« semble respirer ». Si je m'adresse à vous, qui avez fait ce progrès, c'est parce que vous êtes appelé à conseiller ceux de nos confrères qui rêvent de ressusciter la bijouterie d'or. Vous leur direz comment s'opèrent les transformations du goût public, vous leur expliquerez que c'est par un travail inconscient et sans avoir voulu substituer les joyaux sertis aux bijoux ciselés que vous avez participé à ce mouvement, et qu'une telle modification est le résultat d'une suite d'efforts continus, persévérants : l'instinct des acheteurs vous aidait autant que votre propre ambition.

On vous aurait fort étonné si, vers 1860, quelques confrères vous avaient convoqué pour étudier avec eux le moyen de rénover le goût des joyaux.

Vous avez travaillé, cherché, inventé; vous avez fait mieux : vous avez retrouvé les vieux types oubliés du XVIIIe siècle et, sans les copier jamais, vous avez su, en vous servant de la plante, en étudiant la fleur, en comparant la pierre, en tirant de l'ornement un décor approprié au sertissage des diamants, créer un art spécial, nouveau, original, qui gardera le caractère de notre temps et portera votre nom. Le succès vous est venu, vous avez eu des imitateurs : tout le secret est là, c'est le secret de tous les artistes et de tous les travailleurs.

Fontenay avait été comme vous un homme d'initiative, et son nom restera attaché de même à toute une collection de bijoux charmants qu'il a eu la modestie de ne pas décrire dans son livre, tandis qu'il donnait les noms des meilleurs de ses confrères. Par bonheur, il a, d'une pointe prodigieusement adroite, gravé plusieurs des bijoux qu'il avait composés, faisant en cela comme les maîtres orfèvres d'autrefois, — et je veux, à vous joaillier, envoyer ici une de ses eaux-fortes, celle où notre ami a reproduit les deux diadèmes de diamants qu'il fit en 1858 pour S. M. l'impératrice Eugénie.

Il s'était pris, vers ce temps-là, d'une grande amitié pour feu Alex. Castellani, le bijoutier archéologue de Rome, et d'une grande admiration pour ses travaux. Cela détermina en lui une sorte d'émulation, et ne voulant pas, comme son confrère d'Italie, copier les bijoux antiques, il en créa une sorte de renaissance où l'antiquité et la fable étaient racontées avec l'or, le filigrane et les émaux peints, d'une façon spirituelle, et cependant correcte et classique. Ces bijoux-là resteront, et nul ne songera à les remettre au creuset; ils soutiendront dans les collections futures la comparaison avec le beau collier de Kertch.

Mais Fontenay avait cessé d'inventer, cessé de fabriquer; il se reposait d'une vie de travail en écrivant; il me venait voir souvent et prétendait que, lui disparu, j'étais tout seul à lutter pour faire vivre ce joli bijou d'or ciselé, émaillé, gravé, décoré de figurines ou d'ornements et autant plaisant à faire, disait-il, qu'œuvre de marbre ou toile à peindre.

Pauvre ami, il a, je crois, laissé tomber de son livre la semence de goût et d'imagination d'où germera la mode nouvelle, et c'est pourquoi, à tous égards, je prétends que c'est un legs qu'il nous a fait en partant, il y a tout juste un an. Cette histoire de la parure qu'il avait voulu nommer d'abord : *les Bijoux à travers les âges*, n'est pas pour s'arrêter; elle se poursuit, et c'est une mode nouvelle qui sortira peut-être du livre qu'a écrit l'excellent bijoutier qui fut notre ami.

Je vous serre la main, mon cher Massin, de tout mon cœur.

JOSSE.

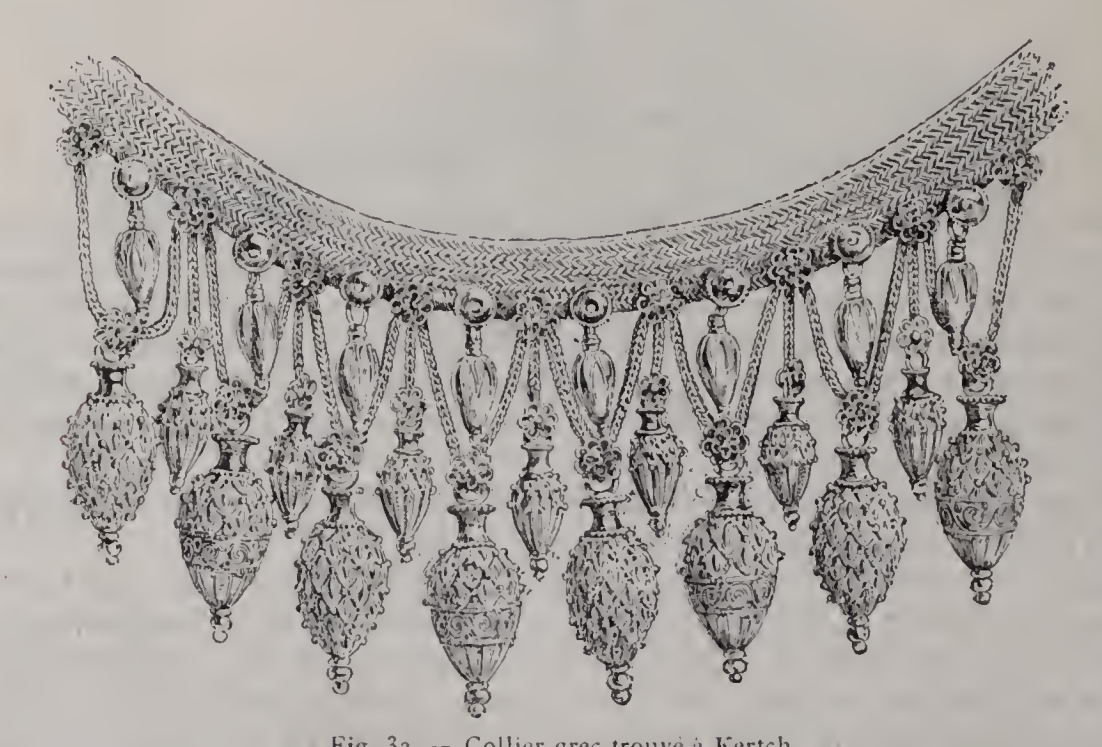
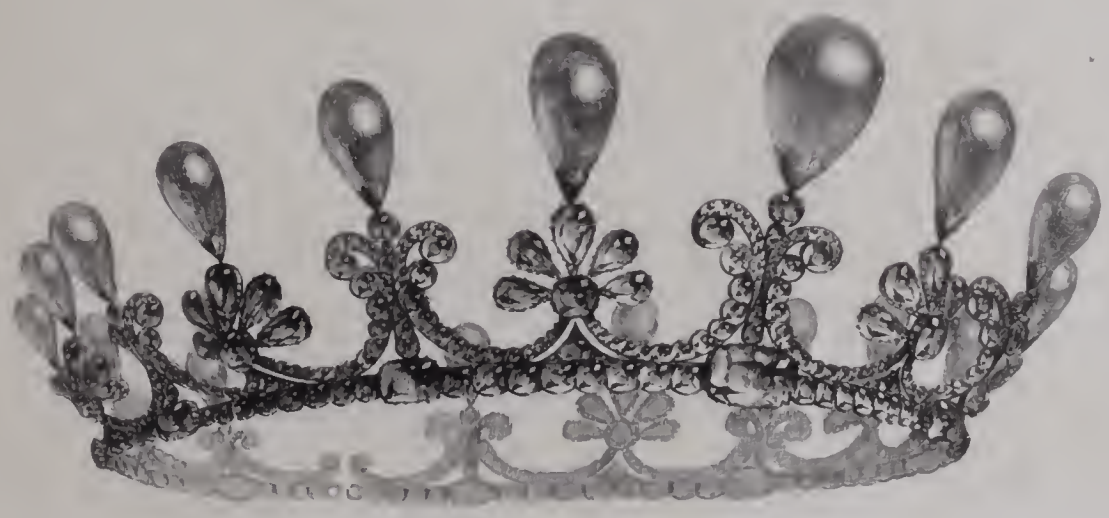


Fig. 32. — Collier grec trouvé à Kertch.

BIJOUTERIE (XIXe SIÈCLE)



DIADÈME EXÉCUTÉ POUR L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE EN 1858

par Eugène Fontenay.

Imp. Delitre Montmartre

RAPPORT DU 6e GROUPE

LES TISSUS [2]

Il sera-t-il permis, tout d'abord, avant de rendre compte de l'exposition du groupe des tissus, de regretter que la plus brillante exposition de ce groupe, nous avons nommé celle de la maison Braquenié et Cie, se soit trouvée classée hors concours, le chef de cette importante maison étant membre du Conseil d'administration de l'Union centrale? Nous ne pouvons néanmoins nous empêcher de rendre un tribut d'éloges bien mérités au goût, à la valeur artistique, à l'exécution remarquable des panneaux, bordures et sièges qui la composent. Nous citerons en première ligne une immense tapisserie Louis XV représentant des nymphes, d'une fraîcheur et d'une harmonie de tons absolument idéales et faisant rêver aux plus belles compositions de cette époque de luxe et de raffinement.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIIe année, p. 193, 235, 265.
2. Il convient de faire remarquer ici que l'administration de l'exposition n'avait pu mettre à la disposition du jury d'exécution pour les lauréats de ce groupe que des médailles d'argent.

Nous citerons encore un portrait, tête d'homme, d'après Rembrandt, d'une coloration chaude et vibrante, très ferme d'allure, tout en offrant des fondus et des demi-teintes savamment obtenus; un paravent, reproduction en petite dimension des fameuses tapisseries de Cluny, la dame à la licorne; un autre copié sur celui du garde-meuble et qui fait complètement l'illusion de l'ancien. Les lointains du paysage, faits en soie comme dans l'original, sont d'une finesse et d'une profondeur étonnantes. La maison Braquenié est du reste hors de pair, ayant remporté partout les plus hautes récompenses, notamment le grand prix à l'exposition universelle de Paris 1878, et n'en ayant, pour ainsi dire, plus une seule à ambitionner.

Les broderies à la main sont brillamment représentées, surtout par Mme Leroudier, de Lyon, dont les produits sont absolument remarquables au point de vue de l'exécution. Plusieurs panneaux brodés sur satin soufre, d'après les cartons d'Audran [1], offrent, par l'emploi simultané de la chenille et de la soie de Chine, une heureuse opposition d'effets mats et brillants. Il est peut-être regrettable que ces panneaux aient été faits loin du modèle peint, bien que leur tonalité générale soit harmonieuse. Nous avons remarqué également la copie d'un tableau de David, tête de femme, faite tout en chenille avec fond en soie au point vénitien. Cette œuvre est d'un grand effet et dénote une main d'artiste. Nous citerons encore un coussin représentant une pivoine faite d'après nature, en chenille et soie, et quelques autres pièces brodées au passé. Nous proposons d'accorder une médaille d'argent, avec mention spéciale, à Mme Leroudier.

Si, par le temps qui court, les peuples pouvaient se contenter de soldats en papier, la France, avec M. Jumeau, n'aurait pas à redouter le danger de la dépopulation dont parlent en ce moment les législateurs. La très importante maison de M. Jumeau fabrique annuellement des milliers de bébés que l'on expédie dans le monde entier. Leurs corps, faits en papier moulé, les rend presque incassables, les têtes, en biscuit, sont joliment faites, mais les mains ne sont pas finement modelées. Tous les habillements de ces bébés sont élégamment tournés. Le jury accorde une médaille d'argent à M. Jumeau.

M. Chevrot, lui aussi, fabrique des bébés. Ceux-ci sont en peau, avec articulations en fer. Nous complimentons M. Chevrot sur la façon gracieuse et originale avec laquelle il a habillé ses bébés. Ils ont un cachet tout particulier d'élégance, et donneraient au besoin la mode à nos grands couturiers. Les têtes et les mains, en biscuit, sont entièrement bien faites. Nous décernons une médaille d'argent à cet intelligent fabricant.

M. Lemaire nous présente une exposition intéressante de broderies faites au métier suisse. Jusqu'en 1880 on ne s'était guère servi de cette machine que pour broder à même le tissu, et par suite ces broderies, limitées par les écarts très rapprochés des aiguilles du métier, ne représentaient que des dessins fort grêles, ne répondant aucunement à l'effet décoratif et large dont on a besoin en ameublement. A l'exposition des arts décoratifs de 1882, nous avons pu pour la première fois voir des produits formant une véritable révolution dans la broderie mécanique au point de vue décoratif. On exhibait des motifs brodés à la machine sur des écarts de 4 ou de 8c, sur un tissu non susceptible de s'effilocher, produits découpés après, et qui, par leur juxtaposition ou réunion, pouvaient former des ensembles décoratifs et véritablement pénétrer dans l'ameublement. M. Lemaire, appliquant le même système, présente au jury des rideaux ornés de motifs représentant les pentures en fer de Notre-Dame, un paravent avec serrures, et quantité d'autres objets intéressants, tous faits par la réunion de petits éléments brodés séparément, réappliqués et réunis. Nous ferons seulement cette remarque qu'il n'est peut-être pas très logique d'imiter en broderie une matière dure comme

1. Nous avons reproduit ces panneaux. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 8e vol., p. 207.

le fer. Nous citerons encore un store sur tulle noir représentant une grille moyen âge allemand dont le travail et la composition sont dignes d'éloges. Assurément il faut tenir compte dans toute cette exposition des difficultés de fabrication; ainsi, la matière la plus généralement employée est une soie métallisée passée au laminoir, formant une véritable lame de métal qui ne se brode pas facilement. Il est à regretter que M. Lemaire ait cru devoir faire sur un grand bandeau des personnages qui ont un peu trop l'air de pantins. Le jury, voulant récompenser M. Lemaire de son intelligente fabrication, lui décerne une médaille d'argent.

La Compagnie des Indes, si universellement connue, expose de remarquables dentelles parmi lesquelles nous citerons un éventail en Chantilly, beau travail au fuseau, un voile de mariée en application de Bruxelles, de superbes volants en point d'Alençon, une écharpe en point à l'aiguille avec pétales en relief. Nous portons la Compagnie des Indes pour une médaille d'argent.

Nous proposons la même récompense pour la Compagnie Lincrusta Walton, dont les produits imperméables imitent les cuirs repoussés. Les reliefs sont pleins et présentent, sur ceux des cuirs, l'avantage de ne pas s'aplatir, mais les contours sont un peu moins nets que dans les cuirs estampés. Les produits Lincrusta Walton ne noircissent pas aux émanations sulfureuses, mais ils ont une odeur qu'un long séjour à l'air parvient seul à dissiper.

M. Berbigette, d'Anvers, a exposé des dentelles fort bien faites, notamment une parure, un éventail, des papillons, des mouchoirs. Nous le jugeons digne d'une médaille d'argent.

Nous accordons aussi une médaille d'argent à M. Alexandre, éventailliste, dont la réputation n'est plus à faire. Plusieurs des spécimens exposés par lui sont d'une exécution très soignée et très artistique.

La Compagnie française du linoléum, dont les produits sont si répandus et universellement appréciés, mérite également une médaille d'argent. Nous ferons toutefois observer que les essais de décoration peinte sur le linoléum laissent encore bien à désirer. et que l'on devrait restreindre l'emploi de cette matière aux tapis et aux lambris.

Nous demandons enfin une médaille d'argent pour la Compagnie française de machines à coudre H. Vigneron. Ces machines produisent de bons travaux, imitent le point que la machine Bonnaz produisait, permettent de faire les reprises et par conséquent de piquer dans le vide, elles offrent des facilités pour placer l'aiguille sans tâtonnements à la bonne hauteur et peuvent broder avec de la chenille. Toutes ces qualités leur ont valu un succès considérable.

M. Perron, un chercheur, expose des chaussures perfectionnées d'une exécution fort intelligente : des bottes de dame ayant leur tige taillée d'un seul morceau, sans coutures ni doublure, et qu'on pourrait appeler bottes-gants tant elles épousent heureusement et sans gêner, le pied et le mollet. Des bottes de cavaliers sans piqûres ni coutures, réalisant une économie réelle dans la matière employée, n'ayant pour ainsi dire pas de contrefort, se mettant et s'enlevant avec facilité. Les semelles, à double empeigne, sont imperméables. Pour l'armée, M. Perron fabrique des brodequins à soufflet qui ont été expérimentés avec succès dans différents corps d'armée, et dans lesquels le pied, à l'abri de l'humidité, se trouve parfaitement maintenu. Ces chaussures permettent au cou-de-pied une constriction sans pli, suffisante pour empêcher les orteils de heurter pendant la marche l'extrémité du soulier. Le jury félicite M. Perron de ses efforts et lui accorde une médaille de bronze.

Mlle Lefranc expose des broderies au point fondu en laine, et des broderies au petit point. Nous reprocherons aux premières de n'être pas assez fines, étant donné qu'elles représentent des personnages, dont les figures et les mains demandent à être traitées moins largement. Nous devons mentionner toutefois une sentinelle arabe très vraie de tons et d'un

certain effet décoratif. Quant aux broderies au petit point, elles sont fort bien faites et méritent tous éloges. Deux têtes de femmes et un écran sont particulièrement à noter. Citons également un écran formé d'iris brodés en chenille, très joli de couleurs. Mlle Lefranc dessine elle-même tout ce qu'elle brode, et nous tenons à rendre hommage à son sentiment artistique. Nous lui décernons une médaille de bronze.

M. Birey a exposé un coussin fond crème à bouquet de fleurs, fort belle reproduction, au passé, d'un dossier de fauteuil du garde-meuble, et un écran régence brodé sur satin jaune. Un grand panneau en broderie genre vénitien nous a paru moins intéressant, il n'a guère que le mérite du bon marché. Parmi les nombreuses soieries présentées par M. Birey, nous signalerons seulement un lampas Louis XV présentant trois emplois différents d'or produisant le lamé, le filé et un flotté : l'effet en est riche et harmonieux. Nous proposons M. Birey pour une médaille de bronze.

M. Guilloux fabrique des tentes faciles à démonter, légères et solides. La toile employée est sulfatée au zinc, ce qui la préserve de la moisissure. Les grandes tentes pour le couchage des troupes contiennent des lits ingénieusement superposés, comme le sont les lits dans les navires. Nous accordons une médaille de bronze à M. Guilloux.

Nous donnons la même récompense à M. Creussy pour ses éventails artistiques, ornés de dentelles et de peintures.

M. Reynaud est le premier propagateur en France des produits hygiéniques et anti-rhumatismaux du pin sylvestre. Les tissus qu'il fait sont un mélange de laine animale et de laine végétale. Ils s'emploient en caleçons, gilets, ceintures, etc. Ils présentent quelques imperfections, mais les filaments de pin mêlés à la laine rendent le tissage difficile et il faut en tenir compte. M. Reynaud est porté pour une médaille de bronze.

Nous ne terminerons pas sans faire remarquer que la division du jury en deux groupes bien distincts nous paraît regrettable, et a, dans certains cas, rendu notre tâche très délicate; qu'en outre nous n'avons pu juger d'une façon bien complète un certain nombre de produits qui semblaient sortir du domaine de l'art appliqué à l'industrie.

Ed. Leprince-Ringuet.

7e GROUPE

LE PAPIER

Dans la 31e classe, trois exposants sur cinq étant hors concours, le Jury n'a eu qu'à examiner les publications de MM. André, Daly fils et Cie, et celles de M. Ch. Delagrave.

L'Art architectural aussi bien que l'Art décoratif ont une large part dans les ouvrages publiés par la maison André, Daly fils et Cie; ces ouvrages sont tous d'une exécution remarquable et maintiennent la réputation de cette ancienne maison d'édition.

Les lettres et les sciences étaient dignement représentées par les publications de la librairie Ch. Delagrave. Leur réunion forme une véritable encyclopédie littéraire et scientifique. Les tableaux d'enseignement, les modèles de dessin, sont exécutés avec toute la perfection désirable : aussi le Jury a-t-il été heureux de décerner à ces deux exposants la plus haute récompense dont il pouvait disposer.

L'image, la gravure et la lithographie, qui formaient la 32e classe, étaient représentées par les produits galvanotypiques de M. H. Capelle. Cet exposant avait soumis à l'examen du Jury des reproductions, en cuivre rouge, de planches gravées en taille-douce. Ces reproductions sont les plus parfaites que nous ayons vues jusqu'à ce jour.

M. Dewambez a exposé des épreuves de planches gravées en taille-douce, de lithographie en couleurs et de typographie, tous travaux commerciaux et industriels, ainsi que des épreuves de timbrage et rehaussage de couleurs. Cet artiste s'applique à apporter, dans l'exécution de ses travaux toutes les recherches qui peuvent relever le niveau de la gravure industrielle française, et il y a réussi.

Les travaux exposés par M. Marcel Garaudé, successeur de la maison L. Gasté, et ceux de la maison Mouillot fils aîné, à Marseille, méritaient, au double point de vue du goût et de l'exécution, les encouragements et les félicitations du Jury. Les spécimens de leurs travaux courants, industriels et commerciaux, et ceux de lithographie artistique, sont exécutés avec toute la perfection désirable.

Les épreuves obtenues par les clichés de la maison Ch.-J. Petit et Cie sont excellentes, elles témoignent des soins apportés dans l'exécution de ces clichés.

Une médaille d'argent a été décernée à ces divers exposants.

Les fournitures photographiques, les applications de la photographie à tous les nouveaux procédés d'impression, les reproductions en photographie inaltérable et la phototypie, ont pu grouper un certain nombre d'exposants, parmi lesquels nous citerons, par ordre de mérite : MM. Ad. Braun et Cie, Mieusement, Brogi, Quinsac, Walter Damry (de Lille), Bouillaud frères (de Mâcon), Faller, Courrier Pirou, Aost et Gentil, Poirel, Delon (de Toulouse), Picard et Cie, et Mmes Verchère et Garnier, tous jugés dignes de la médaille d'argent.

Deux médailles d'argent de collaborateurs ont été décernées par le Jury du 7e groupe : la première, à M. Chmielinski, de la maison Quantin, en récompense de l'intelligente et active direction artistique qu'il sait donner aux principales publications éditées par cette importante maison; la seconde, à M. Demangeot, graveur et digne collaborateur de la maison Dewambez.

M. Cornu-Gille exposait des spécimens de ses reproductions de livres d'heures. Quelques-unes de ces reproductions sont des copies fidèles des anciens manuscrits; nous les préférons à ses créations modernes.

Les impressions diverses exposées dans la 32e classe par M. A. Warmont et celles de M. Hamel ont été jugées dignes d'encouragement et ont obtenu une médaille de bronze. Il en est de même des produits de MM. Gaffré et Joudrier, des photo-peintures de Mme Berthe Picard, des épreuves typialographiques de M. Tissot et des clichés de M. Victor Rose.

Dans la 33e classe, nous avons remarqué les toiles peintes de M. Desaint fils (médaille de bronze), et, dans la 34e classe, le Jury a accordé la même récompense aux photographies vitrifiées sur porcelaine, exposées par M. Louis Védrine, aux appareils de photographie fabriqués par M. Marco Mendoza, par M. Mario Carquero ou par M. Gorde. Les instantanés obtenus par M. Hiekel et ceux de M. Maurice Bucquet (médailles de bronze) sont bien traités.

M. Logé, pour ses encadrements artistiques, Mme Rébo des Montils, pour ses portraits peints d'après photographie, MM. Sylvestre et Cie, pour leurs reproductions d'objets d'art, M. Marius Saurel, pour ses appareils, M. Larger, M. Giraudon et M. Jauber, ce dernier pour ses applications de la photographie aux sciences physiques, ont été jugés dignes d'une médaille de bronze.

La même distinction a été accordée comme collaborateurs : à M. Edmond Picot et à M. Charles Joseph, de la maison Michelet, à M. Paul Cornu, de la maison Cornu-Gille, et à M. Lazare Lespinasse, de la maison H. Capelle.

En résumé, l'art de la photographie formait, à lui seul, la classe la plus importante du 7e groupe. Le public auquel il s'adresse a déjà rendu justice à ses découvertes : la popularisation de cet art, son emploi dans l'industrie du livre, la surexcitation de l'émulation, l'activité de ses manipulateurs sont autant de succès à son actif.

EDOUARD ROUVEYRE.

MODÈLES DE MASCARONS

1 2

Ch. Delagrave, Éditeur, Paris. Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

3 4

1. — **MASCARON** de l'Arc de la Rue de Nazareth.
2. — **TÊTE DE MÉDUSE**, par Perlan, décorant les Panneaux de la Porte d'Honneur de l'Ancien Hôtel-de-Ville de Paris.
3. — **TÊTE DE SATYRE**, sculptée par Ponce, dans la Cour d'Honneur de l'Hôtel Carnavalet.
4. — **MASCARON** de l'Arc de la Rue de Nazareth.

(COLLECTION DES MOULAGES DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS)

LE MOULAGE

PRINCIPALES APPLICATIONS — COLLECTIONS DE MODÈLES REPRODUITS PAR LE PLATRE

Conférence faite par M. Louis Courajod

A LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(*Fin* [1].

IV

Jusqu'à présent je n'ai guère parlé que des bas-reliefs dont la reproduction par le moulage était une opération des plus faciles. Cependant la sculpture de ronde bosse n'a pas plus échappé que le bas-relief à la multiplication par l'estampage. Pour être plus rares, les épreuves anciennes de moulages exécutées d'après des sculptures de ronde bosse ne sont pas introuvables. Le musée de Berlin possède une épreuve ancienne en plâtre du buste de Pietro Mellini, de Rossellino dont l'original est à Florence. Le même musée expose un moulage ancien du buste de saint Antonin. Le musée du Louvre exposera un jour une épreuve en plâtre peinte et dorée tirée, vraisemblablement au xve siècle, d'après le prétendu buste en marbre de sainte Catherine, conservé encore actuellement à Sienne. Cette épreuve avait été recueillie par Charles Timbal, et, grâce à la libéralité du Parlement, j'ai pu l'acquérir extraordinairement, pour nos collections publiques, avec une excellente série d'objets, après la mort du regretté collectionneur. J'ai démontré que le buste de sainte Catherine était toute autre chose que ce que l'on croyait. Mais ce n'en est pas moins un moulage peint et doré anciennement et qui sert même à présent à authentiquer et à expliquer l'original aujourd'hui lavé, récuré et dépouillé de toute couleur.

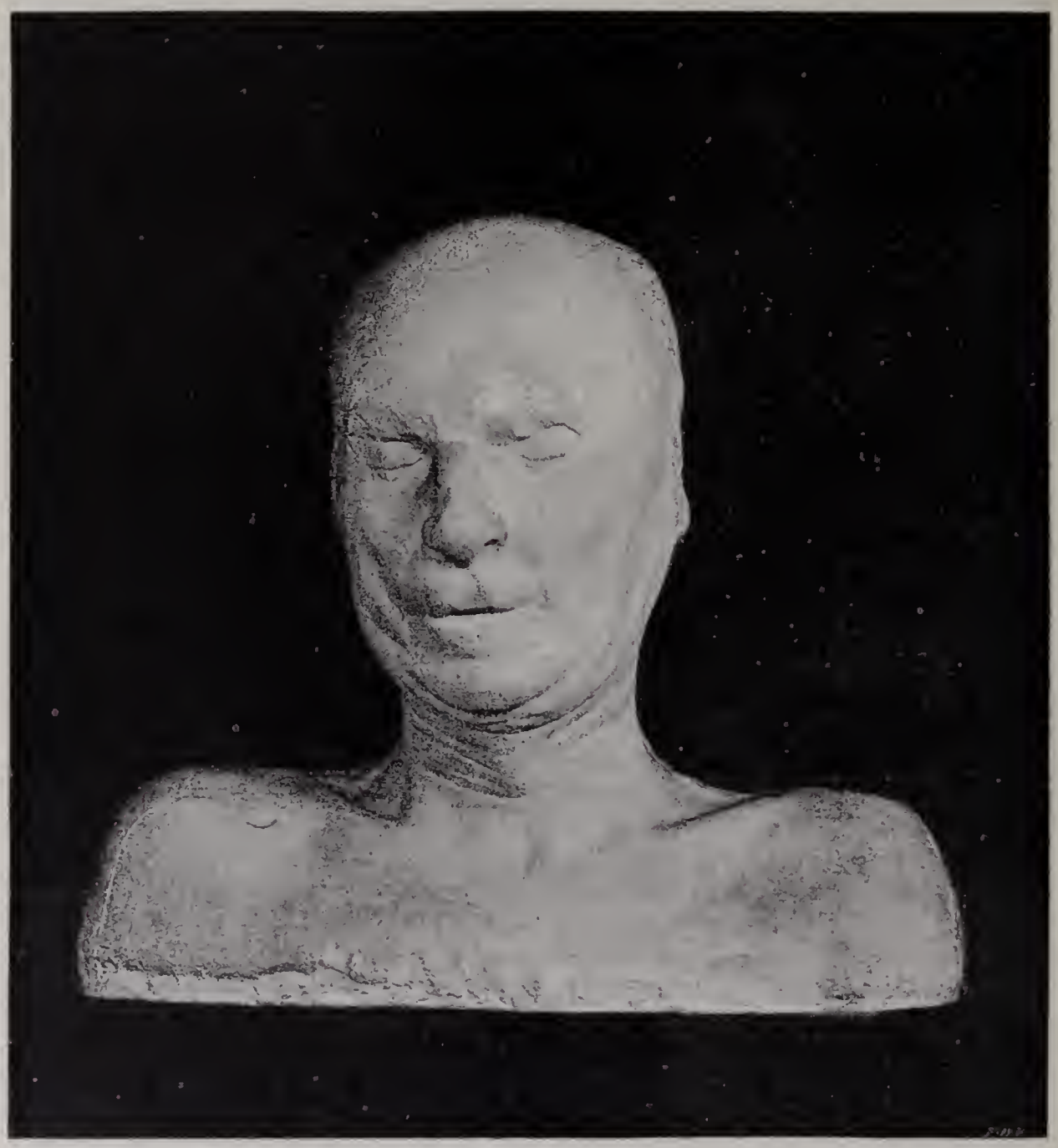
Tout le monde connaît ces charmantes têtes d'enfant, sculptées en marbre, qui sont attribuées avec beaucoup de vraisemblance à Desiderio da Settignano. Il y en a toute une série. Je citerai comme exemple deux pièces conservées en France, l'une au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, l'autre au musée d'Avignon. Ces têtes de marbre ont été quelquefois reproduites en stuc peint et doré. On en peut rencontrer d'anciens moulages encore colorés, comme j'en ai vu plusieurs.

Me trouvant, il y a deux mois, de passage à Florence, j'ai acheté à votre intention, messieurs, car depuis le mois de juillet je savais que j'aurais l'honneur de vous entretenir de l'histoire du moulage, j'ai acheté, dis-je, à votre intention un petit plâtre destiné à appuyer ma démonstration et à me servir de pièce justificative. C'est une reproduction de la célèbre

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, VIIIe année, pages 161, 250 et 227.

statue du *Christ bénissant*, sculptée par Desiderio da Settignano pour l'autel du Saint-Sacrement, dans l'église de San-Lorenzo, à Florence.

L'œuvre fut célèbre; nous le savons par les nombreuses répétitions en marbre qu'elle inspira à l'art contemporain dès son apparition. Nous le savons encore par la découverte de ce plâtre qui n'est qu'une des nombreuses épreuves d'un moulage ayant circulé à Flo-



Buste de Brunelleschi moulé d'après nature après sa mort et conservé à l'Opera del Duomo, à Florence. Plâtre appartenant au Musée de l'Union centrale.

rence, dès le xve siècle, dans les ateliers d'artistes, comme nous voyons circuler de nos jours telle ou telle petite figure à la mode, dont les praticiens de notre époque ont voulu organiser l'exploitation. Nous le constatons aussi par la présence de moulages semblables exposés à certains jours de fête, au-dessus de l'autel, dans plusieurs églises d'Italie. Un plâtre pareil à celui-ci figure sur le maître autel de Santa-Maria Novella, à Florence, le jour de l'Epi-

phanie. Reproductions en plâtre d'originaux inconnus, d'autres types également très élégants du Christ enfant, dressé debout pour bénir, se rencontrent dans les sacristies de différentes églises aussi bien que chez les marchands d'objets d'art, car depuis trois siècles l'église d'Italie pourvoit aux exigences de la mise en scène traditionnelle de la Nativité, de l'Epiphanie et de la Passion, en empruntant quelquefois à l'art du xve siècle, par le moulage,

La Vierge et l'Enfant Jésus. Stuc peint et doré au xve siècle, d'après un original en marbre disparu, mais attribué à Jacopo della Quercia ou à son école.

les plus charmants éléments plastiques de ses décorations passagères. Tout ce vieux mobilier de stuc, de cire et de carton peint ne doit pas passer inaperçu pour un observateur consciencieux. Il contient plus d'une œuvre intéressante qui n'attend, pour se révéler, qu'un coup d'œil clairvoyant. En tout cas, l'examen de ce mobilier nous enseigne ce que l'industrie des objets de religion peut attendre de l'exploitation intelligente du moulage, et il nous montre l'heureuse influence que le grand art peut exercer sur elle. Nous souhaitons que le commerce de la rue Bonaparte et de la rue Saint-Sulpice sache s'appliquer à cette étude et parvienne à en profiter. C'est là que notre imagerie religieuse du xixe siècle pourra trouver le principe de sa régénération.

Je viens d'essayer de vous démontrer ce que l'imagerie religieuse du xve siècle a su tirer de ressources du moulage pour produire à très bon marché des œuvres d'art intéressantes

et qui, tout en étant moulées dans les parties principales, acquéraient par des retouches, par l'addition de certains encadrements, par l'opposition de couleurs et par l'adjonction d'éléments pittoresques variés à l'infini, acquéraient, dis-je, la valeur de véritables œuvres originales. J'aurais pu dire la même chose pour l'industrie des cadres et des bordures. Les maîtres ne dédaignaient pas de les composer eux-mêmes, et un bon modèle, une fois trouvé, pouvait être reproduit à l'infini.

Il y a bien d'autres applications industrielles du moulage, applications très importantes

La Vierge et l'Enfant Jésus. Stuc du xve siècle imitant librement le bas-relief de Benedetto da Majano sur le tombeau Strozzi, à Santa-Maria Novela, de Florence.

sur lesquelles j'aurais voulu appeler votre attention, et que je n'ai cependant que le temps de vous signaler.

Au xve et au xvie siècle, l'art de bâtir rencontra également dans le moulage un grand secours pour la décoration à peu de frais des surfaces construites. Tout le nord de l'Italie est couvert d'édifices très remarquables, dont l'ornementation est obtenue simplement à l'aide de la terre pressée, avant sa cuisson, dans des moules d'un délicat et élégant dessin.

Les provinces lombardo-vénitiennes nous ont conservé d'admirables modèles en ce genre. Il suffit de nommer la Chartreuse de Pavie, l'hôpital général de Milan, Sainte-Marie des Grâces dans la même ville, de nombreux palais à Milan, à Pavie, à Lodi et à Marignan, etc.

La décoration en stuc des édifices est un art que l'Union centrale doit encourager et qu'elle devrait savoir diriger en lui fournissant de bons exemples à imiter. Le musée de Brera, à Milan, les musées municipaux de Turin et de Bologne ont intelligemment recueilli de très beaux spécimens de cette décoration charmante et économique. Nous avons vu récemment, en 1878, à l'exposition du Champ-du Mars, des tentatives heureuses de retour à cet art, qui, lui aussi, était devenu français au commencement du xvie siècle. Le musée

du Puy-en-Velay expose des médaillons en stuc, d'un joli style, datant du XVIe siècle et provenant d'un édifice démoli dans le chef-lieu du département de la Haute-Loire. Rivale et imitatrice de l'Italie, sous Louis XII et sous François Ier, la France fit alors assez fréquemment usage de la terre cuite, pour la décoration architectonique, c'est-à-dire usage d'un procédé peu dispendieux grâce aux facilités de l'estampage. Nous rappellerons l'existence de certains médaillons de terre cuite à l'hôtel d'Alluye à Blois et à l'hôtel Alemant à Bourges. On pourrait alléguer encore l'exemple du château de Madrid, du bois de Boulogne, construit par François Ier. Les creux qui servirent aux bas-reliefs émaillés de Girolamo della Robbia ont pu fournir d'autres épreuves et contribuer à décorer d'autres châteaux.

La décoration extérieure des édifices n'est pas seule à pouvoir profiter des avantages qu'offre le moulage. La décoration intérieure peut et doit beaucoup aussi lui emprunter. L'art du mobilier est son principal client. Je ne puis pas indiquer successivement tout ce que chaque pièce du mobilier est en droit de demander au moulage. Je prendrai un objet comme exemple : le coffre ou le coffret. Les hommes du XVe siècle et même du XVIe ont su donner une décoration exquise au coffret à l'aide d'une simple application de reliefs en pâte moulée.

On peut étudier de très nombreux coffrets en pâte dans nos collections publiques et privées. L'effet décoratif obtenu à l'aide d'un petit nombre de matrices est très satisfaisant.

(L'auteur fait passer sous les yeux de l'auditoire des photographies de coffrets en pâte moulée et peinte des XIVe, XVe et XVIe siècles.)

Surtout, Messieurs, pas de dédain, je vous en prie, pour le procédé de la pâte moulée, pour l'application du moulage à une œuvre d'art et pour l'emploi du plâtre et du ciment dans la sculpture. Qu'importe la matière dans une œuvre de plastique! Les plus grands artistes du XVe siècle n'ont pas rougi de se servir du stuc, du plâtre, du ciment malléable, des mastics et du carton. Voyez ce que Vasari dit de Jacopo della Quercia (édition Sansoni, t. II, p. 110). Donatello a modelé à la main dans la pâte même, témoin le bas-relief de la *Déposition du Christ*, à Saint-Antoine de Padoue. Filarete avait la recette d'un mortier spécial qu'il recommande pour l'exécution des arabesques sur les murs des palais. Enfin, Jean d'Udine, Vasari nous l'apprend encore, se servait du stuc mouluré pour la décoration de ses grotesques et de ses arabesques. On peut donc faire des chefs-d'œuvre avec du stuc. Il suffit de donner à l'œuvre mécanique du moulage un point de départ suffisant et un but raisonné.

LOUIS COURAJOD.

MOREL-LADEUIL

Un artiste français, plus connu cependant du public de Londres que du public parisien, Morel-Ladeuil, vient de mourir à Boulogne-sur-Mer, le 15 mars dernier.

C'était un sculpteur de talent, un ciseleur d'une habileté prodigieuse, et c'est à lui que l'importante maison Elkington doit ses plus beaux ouvrages : elle s'était attaché Morel depuis trente ans, et l'artiste s'était incarné chez l'orfèvre comme, avant lui, Vechte, son maître, s'était engagé à Mortimer, en sorte que ces deux sculpteurs français ont fait la gloire et la réputation des deux grands orfèvres de Londres.

C'est un fait à noter : ce qu'on pourrait appeler la Renaissance moderne de l'Angleterre, cette intéressante évolution du goût, qui s'opère en cette seconde moitié de siècle et qui n'est pas, sur nous, sans une action réflexe, cette « renaissance anglaise » est une œuvre absolument française; l'Exposition universelle de 1851 en a marqué l'aurore, et c'est l'introduction de nos produits qui a dès lors entraîné le mouvement. On se souvient qu'après cette exposition le prince Albert reçut du commerce anglais un rapport officiel, où négociants et industriels se plaignaient de ne pouvoir plus écouler les modèles qui, avant 1851, suffisaient à leur clientèle. Une révolution s'était opérée dans le goût de la société anglaise et le commerce en faisait la naïve remarque.

Mais avec ce bon sens pratique, si particulier à leur race, nos voisins s'appliquèrent à réagir : ils venaient étudier sur le continent, ils créaient des écoles, faisaient le musée de

Kensington, cherchaient partout des modèles ; ils s'ingéniaient surtout à attirer chez eux nos ouvriers, nos contremaîtres, nos artistes; ils s'attachaient principalement ceux qui, nés entre l'école et l'atelier, avaient pour les servir la pratique de l'outil avec le génie de l'invention.

Nous en pourrions citer beaucoup d'exemples. L'orfèvrerie ne nous a pas seulement pris Vechte et Morel-Ladeuil, elle a employé vingt autres de nos artistes. Carrier-Belleuse a passé plusieurs années de jeunesse de l'autre côté de la Manche, les bons modèles de Minton ont été modelés par lui, et Solon lui a succédé. Ce dernier s'est marié en Angleterre et dirige, depuis dix-huit ans, les ateliers à Stoke-on-Trent, comme il faisait à Sèvres avant la guerre.

Fourdinois fils dessinait à Londres avant de succéder à son père. Lui et Prignot ont refait le mobilier anglais, et c'est chose bien étrange de retrouver l'invention française dans ces meubles que nous allons chercher là-bas et dont la saveur originale nous séduit.

Oui, ce que j'appelle la nouvelle Renaissance anglaise est de création française, plus que n'a été italienne notre Renaissance à nous, car, et ce n'est plus à démontrer, l'influence étrangère nous a été préjudiciable, tandis qu'elle a été tout profit pour l'art décoratif des Anglais. Reconnaissons cependant que ceux-ci ont exercé sur nos ouvriers et nos artistes une action très personnelle : ils leur ont imposé leurs besoins, les ont pliés à leurs exigences, à leur littérature, à leurs goûts, à leurs plus étroites convenances; ils ont coupé les ailes à leur fantaisie, ont tout rapporté à l'utile, au confortable, à une logique d'emploi et de sage économie : c'est de ce mariage forcé qu'est né l'art hybride qui nous séduit par son étrangeté sans nous plaire absolument, parce que nous n'y découvrons qu'une partie de nous-mêmes.

Morel-Ladeuil avait subi cette influence, il avait sacrifié au goût anglais, il avait illustré Shakespeare et Milton, il avait prodigué les minutieuses délicatesses de son ciselet pour réjouir la badauderie des ignorants, lui qui, d'un jet si mâle, aimait à modeler les grandes formes et qui était aussi habile à repousser l'argent qu'à pétrir la terre en de magistrales esquisses. C'est pourquoi il étonnait un peu ceux qui n'avaient pas le mot de cet art compliqué, ceux qui ne connaissaient pas l'artiste, ceux qui ne l'avaient pas visité dans son atelier de Regent street et n'avaient pas admiré ses repoussés en plein métal avant que l'exigence du marchand y fît broder des détails inutiles.

Mais en dépit de ces conventions, le bel art transperçait, l'élève de Feuchère et de Vechte restait entier et chaque fois qu'il revenait au Salon ou que ses œuvres embellissaient une exposition industrielle, une récompense nouvelle consacrait sa réputation. C'est ainsi qu'après avoir obtenu une mention en 1859 et une médaille en 1874, il fut décoré de la Légion d'honneur en 1878.

Ses œuvres sont nombreuses. Nous voudrions que l'Union centrale, soucieuse de rendre justice à l'un des maîtres qui ont le plus fait pour les arts décoratifs, s'occupât de réunir ses plus remarquables ouvrages et les exposât en bonne place, comme elle a fait jadis pour l'œuvre de Klagmann.

Nous reverrions ainsi :

Le bouclier allégorique modelé et ciselé pour l'Empereur, en 1855.

La Nuit, coupe d'argent repoussé, qui a figuré au Salon de 1859.

Le guéridon d'argent que la ville de Birmingham a offert à la princesse de Galles à l'occasion de son mariage et qui, en 1862, avait obtenu la médaille d'honneur. Il représentait le Sommeil et les Songes.

Le grand bouclier, qui appartient au musée de Kensington et qui passe pour le chef-d'œuvre de Morel. Qui ne connaît cette grande et ingénieuse composition où l'artiste a

pris à Milton les scènes du *Paradis perdu?* le dessin en est dans tous les recueils et tous les livres d'art, il est devenu classique chez les ciseleurs, et la maison Elkington en a répété les copies galvanoplastiques à ce point qu'elles ont dépassé 40 000 £ sterl. (un million).

Un somptueux surtout de table : le vase de l'Hélicon, qui valut à notre ami le diplôme d'honneur en 1873. L'Académie des beaux-arts, à Vienne, le nomma, du même coup, membre associé. Cette pièce appartient à présent à S. M. la reine d'Angleterre, à qui elle fut offerte l'an dernier, à l'occasion du jubilé, par les gentilshommes de la Cour.
La coupe pompéienne qui figurait à l'exposition de Philadelphie.

Un deuxième bouclier en fer et en argent repoussés et damasquinés dont le sujet, « le Voyage du pèlerin », forme un pendant au *Paradis perdu*. Il obtint une médaille d'or à Morel en 1878.

Il faudrait emprunter, on le voit, à de hauts personnages les œuvres du maître, car toutes sont dignement placées : le duc d'Albany a le joli panneau d'argent où Morel a ciselé une scène des « Joyeuses Commères de Windsor », comme il a, dans deux autres cadres, repoussé sa composition du « Marchand de Venise » et l'émouvant épisode de l'église, de « Beaucoup de bruit pour rien ».

Nous verrons d'ailleurs au Salon, cette année, les trois derniers bas-reliefs de notre ami regretté, mais il est mort sans avoir terminé l'esquisse de la composition qu'il devait exposer en 1889 : la maison Elkington sentira doublement la perte de son artiste de prédilection.

Avons-nous en France un orfèvre assez osé pour s'attacher, comme elle, un sculpteur, pour le garder trente ans et lui garantir une vie exempte de soucis, avec un traitement suffisant à ses besoins? Cet orfèvre, s'il existait ici, trouverait-il à écouler les œuvres du maître? l'État, pas plus que le public, ne sait apprécier et encourager de tels efforts. Faut-il donc que tous les bons ouvriers de l'outil et les amoureux de leur art s'exilent de France pour trouver du travail?

Morel-Ladeuil était né à Clermont-Ferrand, en juin 1820. Sa ville natale conserve avec orgueil quelques œuvres de sa main. Il avait obtenu de MM. Elkington l'autorisation de transporter son atelier à Boulogne-sur-Mer; il était là encore à quelques heures de Londres, mais il ne pouvait plus vivre dans cette ville : il y avait pris le germe du mal dont il est mort. Du moins a-t-il eu la joie de passer ses dernières années sur cette terre de France qu'il aimait tant, et dont il parlait avec la passion profonde que lui gardent les artistes et les poètes dans l'exil; combien de fois l'ai-je entendu me dire ses rêves, ses espérances quand j'allais à Londres le visiter dans son atelier ou dans sa maison de St John's Wood! Je garde un doux souvenir de cet homme bon, simple, persévérant, qui a vécu tout à son art, tout à sa famille; il laisse un nom respecté, dont ses enfants sont justement fiers et que nous revendiquons pour l'inscrire parmi ceux de nos meilleurs artistes français.

L. F.

CHRONIQUE
DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

L'École de tissage de Lyon. — Le conseil général du Rhône et le conseil municipal de Lyon ont émis un vœu demandant la création d'une école de tissage dans cette ville.

Le Ministre de l'instruction publique a répondu à ce vœu par une lettre dont nous détachons les passages suivants :

Le programme de la création réclamée ne doit pas être limité à l'enseignement du tissage. La supériorité de l'industrie lyonnaise dépend d'autres causes; des villes rivales de Lyon l'eussent sans aucun doute distancée déjà, s'il avait dépendu d'elles de s'assimiler les qualités de goût qui ont fait de cette dernière, au point de vue industriel, une sorte de métropole.

Je crois donc, monsieur le préfet, que l'institution nouvelle devrait avoir un but plus élevé, quoique tout aussi pratique que celui que les pétitionnaires entendent lui assigner. C'est ainsi d'ailleurs que la ville de Roubaix, citée comme exemple, l'a compris. Son cours de tissage, qui comporte cependant tous les développements possibles, n'est en effet qu'une annexe d'une sorte de faculté dont le programme répond à peu près à tous les besoins actuels de l'industrie textile. A côté de l'enseignement artistique, qui est la principale raison d'être de l'Ecole des arts industriels de Roubaix, fonctionnent des cours de tissage, de mise en carte, de mécanique et de teinture, pour ne citer que les principaux; ceux-ci sont en quelque sorte la preuve de celui-là, en même temps qu'ils familiarisent les ouvriers avec les exigences économiques d'une industrie qui, pour rester prospère, doit se tenir au courant de tous les progrès.

La ville de Lyon est en possession de la plupart des éléments d'une semblable institution. Elle a de plus, je le répète, sur les autres centres, la supériorité d'un long passé artistique qui fait défaut à ces derniers. L'école réclamée par le conseil municipal devrait donc, selon moi, être de tout point semblable à celle de Roubaix, dont elle devrait même prendre le titre, ainsi que l'a fait Saint-Étienne il y a quelques années.

Pour bien définir le caractère de cette école, il semble qu'on pourrait en former une seconde section de l'École des beaux-arts actuelle. L'enseignement des arts serait ainsi représenté dans ses deux grandes branches :

1° Les beaux-arts (peinture, sculpture, architecture, gravure);

2° Les arts industriels.

L'école de Lyon prendrait le titre d'École nationale des beaux-arts et des arts industriels.

Dans cette hypothèse, la section des arts industriels comprendrait, détachées de l'École des beaux-arts, les classes de dessin de fleurs et de composition décorative, auxquelles on annexerait les enseignements suivants :

1° Cours de dessin, appliqué aux tissus, cours d'histoire des industries d'art de la région;

2° Cours théorique et pratique de mise en carte, cours de tissage;

3° Cours de physique et de chimie, cours théorique et pratique de teinture;

4° Cours théorique et pratique de mécanique;

5° Cours pratique de chauffage.

Il y a d'abord à résoudre cette question de principe en ce qui touche l'organisation générale de l'école; on étudierait ensuite le

mode d'installation de la nouvelle section, soit qu'on l'installât dans le palais actuel des Arts, tel qu'il est ou agrandi, soit qu'on procédât à une construction nouvelle. La situation budgétaire m'oblige, en tout cas, à ne prendre aucune espèce d'engagement, au nom de l'État, relativement à sa participation aux dépenses, avant de connaître quelles seraient de ce côté les intentions de la Ville, qui — ainsi que la délibération du conseil municipal que vous m'avez transmise m'autorise à le croire — comprendra qu'elle ne peut faire un meilleur emploi de ses ressources qu'en donnant à l'enseignement des arts industriels un développement en rapport avec les industries locales dont il doit seconder l'essor.

Les travaux du chateau de Versailles. — On sait que les bâtiments du palais de Versailles se trouvent depuis longtemps dans un état qui réclame les plus urgentes mesures de restauration. Aussi le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a-t-il pris l'initiative d'un projet de loi ayant pour objet d'ouvrir un crédit extraordinaire de 440 000 francs pour l'exécution des travaux nécessaires. Voici les passages principaux de l'exposé des motifs :

A diverses reprises et tout récemment encore, l'opinion publique s'est vivement préoccupée du mauvais état de conservation dans lequel se trouve le domaine de Versailles en général et plus particulièrement les bâtiments du palais et ses abords.

Au sein du Parlement même, plusieurs membres ont exprimé au gouvernement leurs craintes de voir tomber dans une dégradation complète des édifices d'une incontestable valeur artistique et historique.

Cette situation est en effet très grave.

Les exigences budgétaires ont chaque année fait diminuer la somme allouée à Versailles pour son entretien; à peine suffisante en 1877, époque la plus favorable, elle a depuis diminué d'année en année pour tomber en 1886 à un total de 300 000 francs environ, en y comprenant les 100 000 francs affectés aux bassins du parc.

Le domaine est vaste, les constructions ont au moins deux siècles d'existence; on ne peut, avec les trop faibles crédits alloués, que pourvoir aux réparations d'une urgence incontestable, en laissant de côté, forcément, des travaux de réfection partielle d'une réelle utilité.

On a cependant, au cours de ces dernières années, fait quelques opérations importantes, mais l'entretien général est devenu de plus en plus précaire; les besoins se sont augmentés de jour en jour et maintenant, si l'on n'y porte remède, les étrangers n'auront plus que des ruines à visiter lors de l'Exposition universelle de 1889.

Il importe cependant de ne pas laisser périr tant d'œuvres d'art des premiers artistes du XVIIe siècle, et la République se doit à elle-même de conserver ces richesses nationales.

Il ne s'agit pas aujourd'hui, bien entendu, de remettre en état, sur tous les points, les bâtiments, les parcs et les jardins de Versailles et de Trianon; il y aurait lieu, alors, de prévoir une dépense estimée, après devis, à près de 4 millions; ce que nous vous demandons quant à présent, c'est la somme strictement nécessaire pour le rajeunissement, pourrait-on dire, du domaine national au cours du présent exercice.

Voici le détail des travaux visés par le projet de loi :

1° Achèvement de la restauration des bâtiments entourant la cour de marbre; achèvement de la réfection du dallage en marbre et pavage au devant : 180 122 fr.;

2° Restauration de la façade de la vieille aile Louis XIII : 107 635 fr.;

3° Mise en état du bassin de Latone : 7 000 fr.;

4° Réfection du fond des bains d'Apollon : 25 872 fr.;

5° Restauration de la rampe en pierre du parterre Nord : 17 205 fr.;

6° Macadamisage de l'avenue du Grand-Trianon; 82 166 fr.;

7° Mise en état des jardins pour l'Exposition : 20 000 fr.

Sans être complet, ce projet apporte un premier et efficace remède à une situation déplorable.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR, PARIS.

PHOTOTYPIE J. ROYER, NANCY.

DESSUS DE PORTE ORNÉ DU PORTRAIT DE LA DUCHESSE DE BOURGOGNE

CHAMBRE DU ROI AU CHATEAU DE VERSAILLES

LA RÉOUVERTURE DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts décoratifs, fermé le 16 janvier dernier, à l'issue de l'exposition de ses acquisitions de 1887, a rouvert ses portes au public le 25 avril.

D'importantes modifications, conséquence naturelle de l'agrandissement de l'espace accordé au Musée, avaient nécessité cette fermeture.

Conformément à un vœu émis par la Commission du Musée, M. le Président de l'Union centrale a obtenu de l'administration des beaux-arts, toujours si bien disposée d'ailleurs, que le Musée fût autorisé à prendre possession d'une portion nouvelle et très importante de l'emplacement occupé naguère par les décorateurs de l'Opéra.

La superficie qu'occupait précédemment le Musée était de 2000 mètres; elle est aujourd'hui de 3160 mètres.

Cette augmentation de territoire, en permettant au Musée de se développer, a imposé l'obligation d'une répartition nouvelle et d'une réforme à peu près générale des collections en les soumettant à une classification plus rigoureuse.

C'est ce travail à la fois délicat et considérable qui a été accompli.

Parmi les modifications apportées, on remarquera le développement donné aux collections d'objets d'Orient et de la Chine et du Japon, réunies auparavant dans une seule salle et qui ont pu recevoir des emplacements distincts.

De même, la céramique ancienne a été installée dans une salle séparée et contiguë à celle de la céramique moderne.

Enfin trois des salles nouvellement ouvertes ont été affectées aux peintures et dessins anciens et modernes, où ils sont exposés dans des conditions de lumière qui ne laissent rien à désirer. La plus grande est occupée tout entière par les œuvres d'un caractère si éminemment décoratif de M. Galland, qui, toujours désireux d'être utile au Musée, accroît chaque jour le nombre de ses libéralités : il a bien voulu, pour sa réouverture, prêter la grande toile représentant la *Prédication de saint Denis* qu'il a peinte pour le Panthéon. Nos lecteurs connaissent assez la valeur de l'artiste pour que nous n'ayons pas besoin d'appeler leur attention sur l'importance de cette œuvre nouvelle et que le Musée a l'honneur de présenter au public.

Nous avons maintenant à signaler une toute récente innovation dont l'intérêt n'échappera à personne. Une entente avec l'administration des Beaux-Arts a mis à la disposition du Musée une suite de tapisseries des Gobelins et de Beauvais appartenant au garde-meuble, et il a été décidé qu'une exposition permanente et renouvelable périodiquement et par séries serait installée au Musée des Arts décoratifs. On a tout lieu d'espérer que des démarches faites auprès des différentes administrations publiques qui possèdent de beaux spécimens de l'ébénisterie française des XVIIe et XVIIIe siècles, viendront sous peu ajouter à cette réunion si remarquable d'œuvres de notre art national de nouveaux éléments d'intérêt et d'enseignement.

En attendant, une très grande galerie, faisant partie des nouvelles annexes du Musée et où sont également exposés les vitraux appartenant aux monuments historiques, a été consacrée à cette exposition, destinée à devenir un de ses principaux attraits.

Cette galerie devait être primitivement affectée à l'exposition des moulages provenant des ateliers de l'Union centrale. Ils devaient y être installés suivant un classement méthodique qui avait obtenu l'approbation du Conseil et dont l'innovation consistait dans un groupement des œuvres similaires, les originaux devant précéder dans les salles latérales les reproductions classées par séries correspondantes.

Ce plan n'est pas abandonné. Mais sa réalisation a été momentanément ajournée. Il y avait en effet un intérêt supérieur à profiter des bonnes dispositions de l'administration. Les moulages ont d'ailleurs reçu une installation des plus étendues et des plus avantageuses dans l'escalier, dont les deux évolutions sont dès à présent mises au service du Musée. On y remarquera principalement le magnifique estampage du monumental bas-relief du château de la Ferté-Milon : *Couronnement de la Vierge.*

Disons, en terminant, que la réouverture du Musée des Arts décoratifs ainsi remanié a été faite sous les auspices du président de la République, M. Carnot, qui, accompagné par M. Antonin Proust, par tous les membres du conseil de l'Union centrale, et par le conservateur du Musée, a visité en détail nos collections ; il a passé plus de deux heures à étudier les séries déjà fort complètes d'objets exposés et classés méthodiquement dans les grandes salles du Palais de l'Industrie.

Il a bien voulu rendre hommage au zèle déployé par les membres de la Société, ainsi qu'à la science et au goût des organisateurs. Tel qu'il est dès maintenant, le Musée des Arts décoratifs peut rendre les plus précieux services aux artistes et aux fabricants, qui iront y chercher des inspirations et des exemples. Il offre un ensemble remarquable de modèles et d'œuvres de premier ordre.

Commode en marqueterie de cuivre sur fond d'écaille, par A. C. Boule, de la Bibliothèque Mazarine (Exposition de l'Hospitalité de nuit.)

A PROPOS DE

L'EXPOSITION DE L'HOSPITALITÉ DE NUIT

L'ART FRANÇAIS SOUS LOUIS XIV ET LOUIS XV

Si quelqu'un pouvait douter encore de la nécessité qu'il y a de créer enfin en France un musée ou il soit permis d'étudier l'art du mobilier aux XVIIe et XVIIIe siècles, il suffirait, je pense, pour achever sa conviction, de constater le grand succès qu'obtient, depuis un mois, à l'hôtel de Chimay, l'exposition organisée par le Comité de l'hospitalité de nuit.

La foule des amateurs et des artistes qui, du matin au soir, se presse pour admirer les belles œuvres qu'on y a rassemblées, ne fait pas seulement que témoigner de son goût très vif pour l'art des deux derniers siècles; son empressement n'est pas qu'un simple hommage rendu à l'élégance d'une société fastueuse, aujourd'hui disparue, et éprise de perfection, de luxe et de grâce. Il y faut voir quelque chose de plus, et notamment la preuve éclatante d'un besoin véritable qu'éprouve le public d'examiner, de juger, de comparer les chefs-d'œuvre de ces époques dont le spectacle ne lui est offert, à son très grand regret, que dans les rares expositions de cette sorte. Car il ne faut pas parler des quelques meubles placés dans les galeries du Louvre, si merveilleux qu'ils soient, ni de ceux qui sont dispersés dans les palais nationaux. On ne les y aperçoit guère. L'attention, attirée vers d'autres objets, ne s'y arrête pas.

Or, comment expliquer ce besoin et cette passion du public pour les meubles des XVIIe et XVIIIe siècles? Comment justifier la nécessité de plus en plus urgente d'un musée spécial qui leur soit consacré?

Il est facile de répondre à ces questions.

Et d'abord si, depuis 1843, nous avons à Cluny l'histoire du mobilier au Moyen-Age et

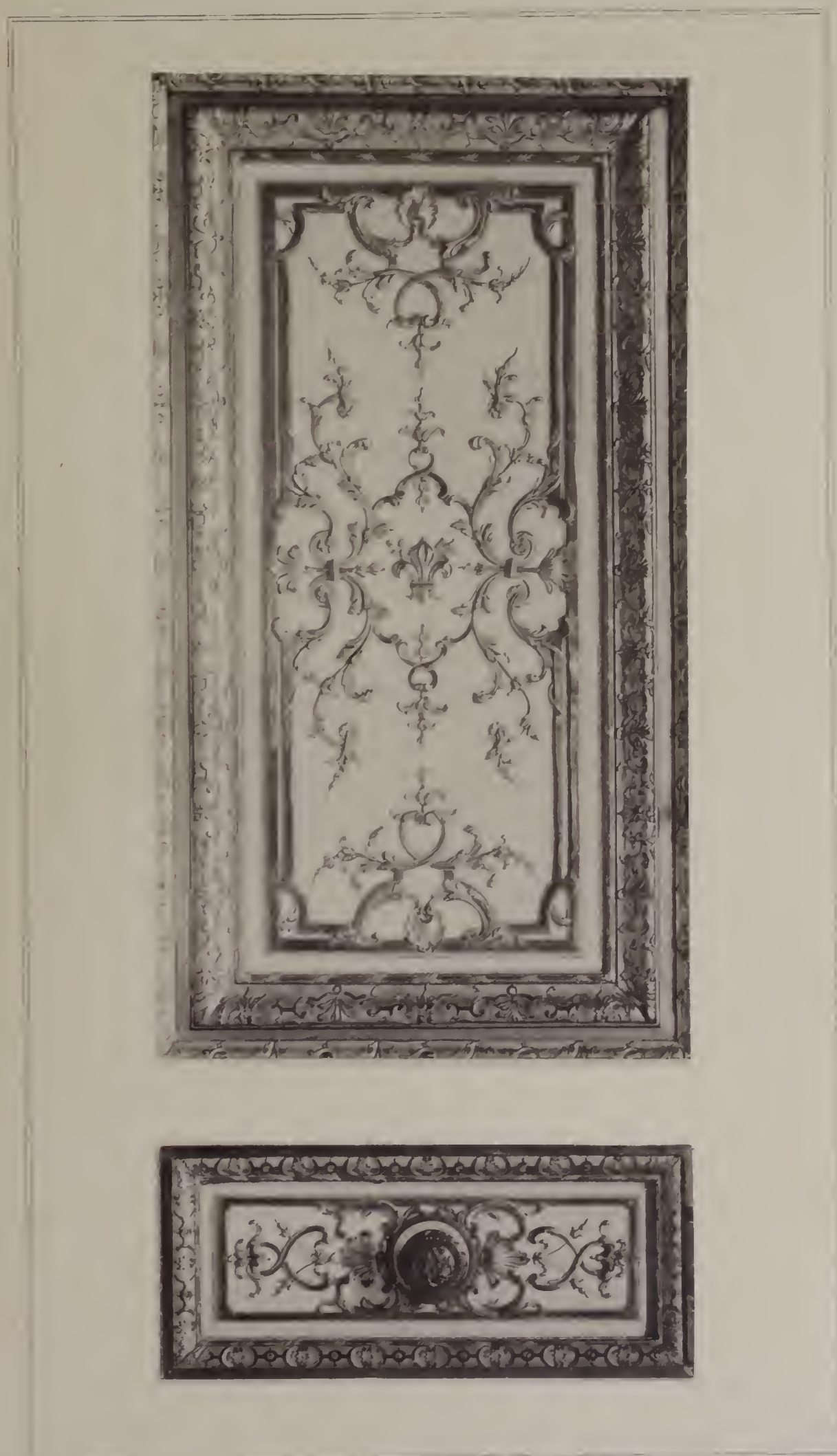
à la Renaissance, il faut bien reconnaître que l'on ne saurait comprendre pourquoi l'on s'est arrêté en route sans achever la tâche commencée. Pourquoi le Moyen-Age? Pourquoi la Renaissance, et pas les époques suivantes, qui ont produit également des modèles admirables? La lacune est sans excuse. Qu'un orfèvre contemporain veuille étudier les originaux de Germain, de Lesgaré, de Ballin, où les trouvera-t-il? Ou l'ouvrier ciseleur ira-t-il chercher les bronzes de Gouthières et de Caffieri? Comment l'ébéniste se procurera-t-il les meubles de Boule, de Crescent et Riesener? La même raison qui a fait créer le musée de Cluny doit nous guider ici. Je serais presque tenté d'ajouter qu'elle est plus forte en faveur des œuvres de la dernière période, car les amateurs et les fabricants en tireraient une leçon plus claire, plus tangible. Comme l'a fort bien dit un écrivain distingué, qui possède à fond ces questions, M. Ed. Bonnaffé, si la Renaissance et le Moyen-Age sont les maîtres par excellence; s'ils enseignent les grands principes, le goût sévère, la logique des formes, leur appropriation raisonnée à la matière, à la destination; s'ils sont la haute école de l'art, on doit avouer qu'ils sont bien loin de nous et qu'il faut une initiation particulière pour les comprendre. « Le XVIIe et le XVIIIe siècle, au contraire, parlent notre langue, on les comprend tout d'abord. Leurs types, leurs modes sont les nôtres à peu de choses près. Nous meublons nos appartements avec leurs dépouilles; leurs garnitures sont sur nos cheminées, leurs chenets dans nos foyers, leurs sièges sont taillés à notre mesure. Voilà les modèles que réclame l'industriel, l'enseignement qui lui convient. « Que m'importe, dira-t-il, vos chaires, vos hanaps, vos dressoirs et vos landiers? C'est affaire aux curieux et aux savants. Je veux savoir comment se fabriquaient les objets similaires des nôtres, ceux que je puis imiter et vendre utilement, une commode, un bureau, des flambeaux, un lustre, un canapé dont je ne trouve le modèle nulle part [1]. »

Cet argument, je le sais, soulève une objection toute prête. « A quoi bon, répliquera-t-on, fournir encore à l'industrie des éléments d'insipides et mortelles copies des œuvres du passé? N'est-ce donc point assez que depuis cinquante ans la fabrication moderne ait encombré nos demeures d'imitations grossières et sans esprit? N'est-ce donc point assez que la manie de nos collectionneurs ait poussé jusqu'à l'abus frénétique le goût des bibelots anciens, choisis à tort et à travers, sans critique suffisante, et qui, au lieu de favoriser l'éclosion d'un style original et libre, adapté à nos mœurs nouvelles, à nos besoins actuels, à notre caractère national, à nos conditions et à notre fortune, nous ramène perpétuellement à la servile et vaine production de pastiches imparfaits? Contentons-nous d'être de notre temps. Inspirons-nous de nos devanciers dans ce qu'ils ont fait de bien, pénétrons-nous de leur exemple, de leurs principes, mais ne les copions pas. »

Cela est vrai. Un musée ne doit pas être pour les artistes et les fabricants un simple répertoire de formes et de modèles qui les dispensent d'inventer et de créer. Ce n'est nullement pour offrir à nos ouvriers des meubles à copier que la Société de l'Union centrale s'est dévouée à l'œuvre patriotique que l'on sait. Si telle devait être la fonction de ce musée, il aurait une influence déplorable. Son rôle est plus noble, plus élevé. Il doit avant tout, en montrant de beaux modèles d'un goût rigoureusement pur, indiquer à nos fabricants modernes à quel idéal il leur faut atteindre à leur tour. Il doit servir à la démonstration des principes auxquels ont obéi les maîtres du passé. Et sait-on la conséquence qu'il aura, par surcroît, au point de vue de la fabrication actuelle? Il rendra les pastiches impossibles, il contribuera à mettre fin à ce commerce insipide de vieilleries sans valeur, à cet odieux système de truquage auquel se condamnent des ouvriers habiles pour vendre comme anciennes les œuvres sorties de leurs mains; il fera cesser cet affolement du public pour tous ces meubles de mauvais aloi, lourdement maquillés ou indignement travestis et

1. Bonnaffé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, p. 230.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS (XVIIe SIÈCLE)



CH. DELAGRAVE, ÉDITEUR. PHOTOTYPIE PERCEBET & DE

PANNEAU ET DESSUS DE PORTE EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ
DU CHATEAU DE VERSAILLES (CHAMBRE LOUIS XIV)

jetés dans la circulation comme datant des XVIIe et XVIIIe siècles. En plaçant sous les yeux de tous, au grand jour, les chefs-d'œuvre authentiques de cette époque, dont on analysera les perfections, avec lesquels la foule se familiarisera, notre musée démasquera la grossièreté irritante, le côté caricatural, l'imposture monstrueuse de ces imitations des styles Louis XV et Louis XVI, qui font encore la joie des amateurs de faux luxe et qu'on vend à foison au faubourg Saint-Antoine.

Aujourd'hui quel moyen le public a-t-il de reconnaître que les affreux meubles qu'on lui débite comme de pures imitations de Germain, de Caffieri, de Riesener, ne sont que de hideux surmoulés, d'atroces caricatures? Il suffit qu'il y ait autour d'une table une ceinture de bronze indignement fondue sur un modèle Louis XV, et voilà un acheteur ravi qui

Meuble d'appui orné de cuivres ciselés, style de Cressent.
(Exposition de l'Hospitalité de nuit.)

croit aussitôt posséder un meuble aussi beau que ceux d'un duc d'Aumont ou d'une marquise de Pompadour. On en fabrique ainsi par milliers qui se vendent comme du pain. Mais que ce même acheteur naïf ait la facilité de voir une fois ou deux, dans un musée, l'original de cette même table, avec les lignes élégantes de son profil, la finesse de ses sculptures, l'aimable caprice de ses cuivres, il ne pourra littéralement plus regarder, sans avoir une crise de nerfs, l'horrible imitation dont il rougira de s'être fait tout d'abord, dans son ignorance, un régal. « Tout, dira t-il. je préfère tout à cette ridicule mascarade. Qu'on me donne une table sans ornements de cuivre, et même sans moulures, plutôt que des cuivres pareils, et des moulures sans grâce! » Et c'est ainsi qu'un musée du mobilier des XVIIe et XVIIIe siècles, loin de développer le commerce d'imitation dans lequel présentement se figent nos industries d'art, lui donnera définitivement le coup de la mort, en ouvrant toute grande à l'imagination de nos fabricants les routes fleuries où se retrouveront les traditions de notre génie inventif. Que notre société moderne ait des meubles simples, si

elle n'est pas assez riche pour en avoir de somptueux, comme les seigneurs du XVIIIe siècle; mais que du moins ils soient élégants.

Un pareil musée, on le sait, est le principal article du programme de la Société de l'Union centrale des arts décoratifs. Mais au prix où sont maintenant les beaux meubles des deux derniers siècles qui passent dans les ventes, et atteignent vite des chiffres de 40 000 et de 50 000 francs, il est à craindre qu'on ne puisse d'ici longtemps réunir en nombre suffisant les modèles originaux, chefs-d'œuvre de nos ébénistes de jadis. Heureusement la France possède dans son Garde-meuble, dans les palais nationaux, dans les ministères, dans les bibliothèques publiques de riches spécimens qui peuvent être précieux pour l'étude. Il suffit de les montrer, de les présenter dans un classement méthodique. Assurément on peut aller les voir dans les endroits ou ils sont disséminés à l'heure qu'il est, mais pour cela il en faudrait connaître l'existence, il faudrait se procurer les autorisations nécessaires. Ceux qui en auraient besoin ne s'en donnent point la peine. Le but se trouve manqué.

Voilà pourquoi le Comité directeur de l'Union centrale des arts décoratifs a eu l'excellente pensée de demander au ministre compétent d'organiser dans un musée, au Palais de l'Industrie, une exposition permanente de ces meubles épars aujourd'hui. On a vu plus haut la réponse favorable qui a été faite à cette proposition et comment le public sera d'ici peu à même d'étudier les chefs-d'œuvre des arts mobiliers du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Revenons à présent à l'exposition de l'Hospitalité de nuit. Quelques lignes suffiront à en préciser l'intérêt.

Elle comprend non seulement des meubles et des tableaux, mais aussi une foule d'objets d'orfèvrerie, de porcelaines, de faïences, des marbres, des modèles en cire, des fers forgés, des éventails, des miniatures, des reliures de livres, des boîtes et bonbonnières, des montres, etc., le tout disposé avec beaucoup de goût dans cinq grands salons de l'hôtel de Chimay, gracieusement mis à la disposition de la Société par la direction des beaux-arts. Les organisateurs, parmi lesquels il faut citer M. Germain Bapst, qui a rédigé, croyons-nous, le catalogue, n'ont eu qu'à puiser dans les collections des principaux amateurs parisiens ouvertes avec empressement à leur premier appel. Nous n'avons pas compté moins de 140 exposants, et, dans cette liste, on rencontre les noms de MM. de Rothschild, de sir Richard Wallace, de M. Spitzer, de Mme la comtesse de Parabère, M. le marquis de Vogué, de M. Édouard André, du baron Double, de M. Michel Heine, de M. Taigny, en un mot la fine fleur de la curiosité, les plus fameux possesseurs des reliques de notre art français.

Il y aurait plaisir à étudier par le détail les chefs-d'œuvre exposés, à les diviser en catégories distinctes, à les comparer pour essayer de dégager du spectacle qui nous est offert des observations générales ou certaines réflexions d'ordre technique. Mais ce serait vouloir esquisser une histoire de notre art industriel aux deux derniers siècles, et la tâche serait lourde. Bornons-nous donc à signaler, au hasard de la plume, quelques œuvres particulièrement intéressantes.

Tout d'abord voici une chose rare, un salon entier provenant de la maison que possédait à Sèvres Samuel Bernard, le célèbre traitant, auquel Louis XIV alla jusqu'à faire les honneurs de Marly, et dont les immenses richesses ne l'empêchaient pas de trembler quand il voyait malade la poule noire qu'il croyait superstitieusement maîtresse de sa destinée. Ce sont sept panneaux Louis XIV, ayant au centre de gracieux médaillons à sujets mythologiques sur fond or, entourés de rinceaux d'une élégance exquise. Ce spécimen de décoration est exceptionnel. M. Félix Talamon en est l'heureux propriétaire. Une autre pièce a pu être reconstituée tout entière : c'est un boudoir Louis XVI, appartenant à MM. Lelong, et dont les panneaux ont été ornés de figures et de bas-reliefs par Fragonard.

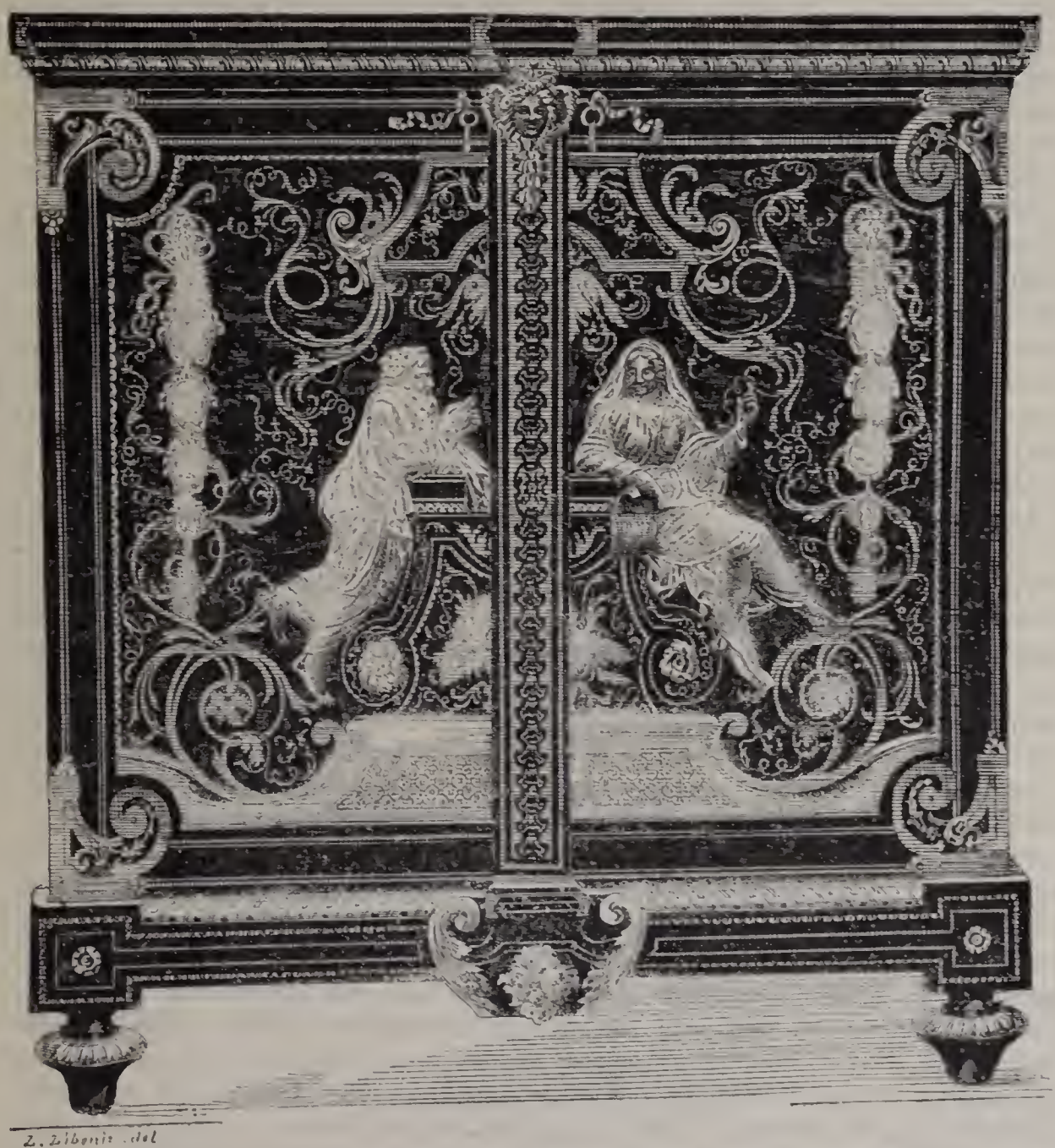
Pour les meubles, qui sont nombreux, il convient d'établir certaines divisions. Les

LA DÉCORATION DES APPARTEMENTS (XVIIIe SIÈCLE)

DÉCORATION D'UN SALON AVEC PANNEAUX, CADRES DE GLACES, ETC., EN BOIS SCULPTÉ

PLANCHE TIRÉE DU « BEAU ESSENTIEL DANS LES ARTS » DE BRISEUX (1680-1754)

bureaux dominent : il y a une douzaine de ces splendides et somptueux bureaux Louis XIV et Louis XV, dont le type bien connu offre plusieurs variétés. Le ministère de la Marine a prêté celui qui fut exécuté, dit-on, pour Colbert, et qui est en marqueterie d'écaille de l'Inde brunie sur fond de cuivre, avec ses pieds d'angle, dits pieds de chèvre, ses trois tiroirs sous la ceinture richement encadrée à ses extrémités par une moulure de cuivre



Meuble à deux vantaux en ébène avec marqueterie de cuivre et d'écaille, style de Boule. Mobilier national. (Exposition de l'Hospitalité de nuit.)

(n° 215 du catalogue). C'est le type imposant, majestueux. Ceux du comte d'Ayguesvives (n° 200) et de Mme la comtesse d'Yvon (n° 221) sont de la même époque, qui en vit produire beaucoup, car Louis XIV avait une prédilection pour ce genre de meuble : il en donna en cadeau aux ambassadeurs du roi de Siam et contribua à le répandre. De simples particuliers, les inventaires nous l'attestent, en avaient d'admirables. On en connaît qui sont célèbres ; tel celui du maréchal de Créquy, aujourd'hui au musée de Cluny ; tel celui du fermier général Camuset, en marqueterie de Boule, avec serre-papiers et pendule, qui

n'avait coûté que 1400 livres; tels ceux de Samuel Bernard, de M. de Vergennes, de M. de Julliennes et de vingt autres, dont la gravure a conservé le souvenir. Il y en avait en bois des îles, en bois de violette, en marqueterie de bois de rose du travail le plus achevé. Sous Louis XV, ils se compliquent un peu et voient leur forme se modifier. Ce n'est plus la grande table dont le dessus est recouvert de drap ou de cuir, et qui est munie de tiroirs; en devenant d'un usage courant, un meuble à la mode, le bureau reçoit successivement divers accessoires destinés à faciliter le classement des papiers : c'est d'abord une sorte de gradin avec plusieurs étages que l'on place à l'extrémité, à gauche ou à droite, puis que l'on établit sur toute la longueur de la table, et enfin le bureau à cylindre qui se ferme tout d'une pièce. Les métamorphoses de ce meuble, résultant logiquement du changement des mœurs, sont presque toutes représentées à l'exposition de l'Hospitalité de nuit. Il y a le merveilleux bureau de M. de Vergennes, prêté par le ministère des Affaires étrangères, en marqueterie de bois de rose, avec ses cuivres d'un mouvement si puissant, d'une exécution si brillante, et qui est bien certainement un chef-d'œuvre qu'il faudrait placer dans un musée, où il servirait mieux que n'importe quelle leçon à nos plus fins ébénistes contemporains. Il y a le bureau du ministère de la Justice, en vernis de Chine, œuvre de Joubert probablement, et qui, outre sa valeur d'art, a son importance historique, puisqu'il servit à Louis XVI lors de sa captivité au Temple. Il y a le type du bureau de dame, coquet, mignon, et celui qu'a exposé M. Spitzer (n° 218), en marqueterie, quadrillé de cuivre, n'est pas un des échantillons les moins aimables du genre.

Les commodes sont au nombre de neuf seulement; mais il y en a deux ou trois qui sont de toute beauté. Nous reproduisons en tête de cet article celle qui appartient à la bibliothèque Mazarine, du genre nommé « commode à tombeau » et dont Boule, le célèbre ébéniste, passe pour être l'auteur. A son sujet nous posons de nouveau notre question de tout à l'heure : « Le public la voit-il à la bibliothèque Mazarine? y prête-t-il la moindre attention? Est-ce dans cet établissement de recueillement et de silence que les artistes et les ouvriers ébénistes peuvent aller prendre des croquis d'étude? Ne serait-elle pas mieux placée dans un musée spécial? » La commode qui appartient à M. Richard Wallace est d'une toute autre époque (n° 190); les réductions de l'art de la fin du XVIIIe siècle s'y montrent sous une forme triomphante.

Pour parler comme il conviendrait de tous ces meubles exposés au quai Malaquais, lits, sièges, tables, consoles, secrétaires, etc., il faudrait plus d'espace que nous n'en avons ici; d'ailleurs, tous ne sont pas d'égal mérite, et plus d'un serait peut-être sujet à caution. Bornons-nous donc à signaler les morceaux principaux : le lit en point de Hongrie, prêté par M. le marquis de Pannautier, où coucha Louis XIII en revenant du siège de Perpignan; celui de M. Mannheim, en petit point formant lambrequin; la grande console en bois doré de M. de Montbrison (n° 196), les deux meubles d'appui du XVIIIe siècle, en bois satiné avec appliques en bronze doré représentant des sujets dans le genre des dessins de Gillot, avec encadrement rocaille : M. Grellou en est l'heureux propriétaire, et nous donnons ici la gravure de l'un d'eux. Nous ne disons rien des pendules, qui sont nombreuses, ni des objets d'orfèvrerie, parmi lesquels on trouve cependant des pièces de premier ordre. La série des boîtes et bonbonnières nous fournirait les éléments d'un chapitre piquant et qui reste à écrire, car bien peu de chose a été publié jusqu'ici sur ces menues élégances, ces luxueuses bagatelles qui furent la passion de la société du XVIIIe siècle et qui donnèrent lieu aux plus étourdissantes folies de prodigalité.

Le Comité de l'œuvre de l'Hospitalité de nuit a eu une bonne pensée en mettant à la disposition des ouvriers de nos industries d'art des cartes d'entrée gratuites à son exposition, car la leçon qui s'en dégage, encore une fois, est précieuse et ne doit pas être perdue.

LA DÉCORATION DES APPARTEMENTS (XVIIIe SIÈCLE)

[illegible]

[illegible]

DÉCORATION D'UN SALON AVEC PEINTURES, PANNEAUX ET TAMBOURS SCULPTÉS

[illegible]

Puisse son entreprise convaincre les pouvoirs publics en France de la nécessité de prêter leur plus énergique concours à la formation du *Musée de l'art des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles!* Puisse notre gouvernement républicain comprendre le nécessité d'imiter le gouvernement allemand, qui n'a pas craint de puiser dans son garde-meuble et dans les châteaux royaux les chefs-d'œuvre du passé qu'il a, il y a quelques années, présentés à l'admiration du public, pensant avec raison que de tels objets seraient plus utiles dans un musée, où ils contribuent au développement du goût, que dans les chambres obscures des demeures seigneuriales, où ils restaient victimes de la curiosité banale des touristes!

VICTOR CHAMPIER.

Grand bureau en ébène avec marqueterie de cuivre et d'écaille, style de Boule. Ministère de la marine. Exposition de l'Hospitalité de nuit.)

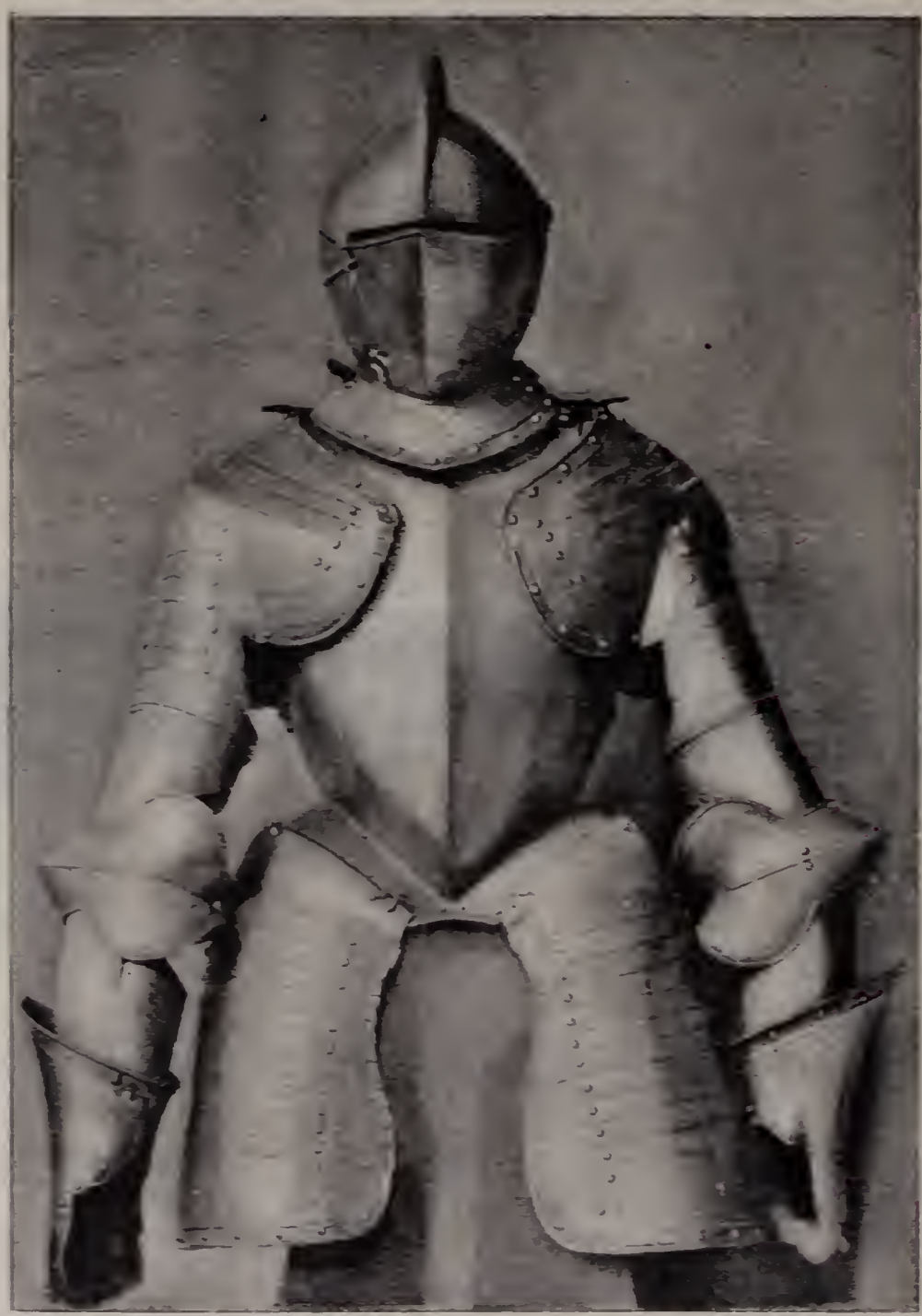


Fig. [illegible]. — Armure de Henri III (Musée d'artillerie de Paris).

L'ART DANS L'ARMURE ET DANS LES ARMES

(*Suite et fin*[1]).

Cuirasses.

La cuirasse, dont le nom semble dériver du latin *corium*, parce que les premières cuirasses romaines étaient sans doute en cuir, se compose de deux parties reliées ensemble par des courroies : la première, qui est le plastron, sert de défense à la poitrine ; la seconde, qui est la dossière, protège le dos. Elle se termine d'habitude par une pretière qui descend au milieu du plastron et qu'on appelle la tabule.

1. Voir page [illegible], tome VII, de la *Revue des Arts décoratifs*.

Ces deux demi-armures du Musée d'artillerie nous représentent exactement ce qu'était la cuirasse comme forme d'une part et comme ornementation de l'autre dans la deuxième moitié du XVIe siècle.

L'armure (fig. 21) dite armure de Henri III vient du musée des Souverains; l'autre appartenait à la collection du château de Pierrefonds. Les plastrons gothiques du XVIe siècle sont tantôt pointus, tantôt bombés ou demi-bombés, copiant constamment le costume civil de l'époque.

Sous François Ier, l'arête du milieu forme une forte saillie et se relève en pointe à la hauteur de l'estomac. Sous Henri II, la taille des cuirasses s'allonge et présente une arête prolongée qui donne au plastron la forme d'une cosse de pois, suivant l'expression de Mayrick.

Sous Henri III, comme nous le montre son armure, la cuirasse, fortement échancrée aux hanches, imite la forme du pourpoint de ville, dessinant la bosse de polichinelle.

Casques.

La variété des casques est très grande, dans l'infanterie surtout.

Armet. — L'armet est le casque le plus perfectionné de la panoplie. Il figure dans les différentes armures du XVIe siècle que nous venons de voir, et de tous les casques il sera conservé le dernier, même encore sous Louis XIII, jusqu'à la disparition de l'armure.

Fig. 22. — Armet de la fin du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

Son timbre bombé qui couvre la tête est surmonté par la crête, dont la saillie suit la mode du temps. Le mézail qui protège le haut du visage est d'une grande élégance; à la hauteur des yeux il a deux fentes qui permettent de voir. Au-dessus du nez, c'est le nasal, en pointe qui se relève à volonté avec la visière pivotante. Au-dessous c'est le ventail percé de petits trous pour fournir de l'air à la respiration. Une haute mentonnière mobile protège le bas du visage.

Ils sont souvent d'une grande richesse de travail dans toutes leurs parties, comme celui-ci (fig. 22), qui est au musée d'Artillerie de Paris.

Il y en a d'autres qui sont à grilles. On en voit qui représentent des figures humaines avec moustaches.

Morion. — Le morion, d'origine espagnole, de forme élégante et martiale, est surtout le casque de l'arquebusier. Son timbre est surmonté d'une crête très élevée. Il a de larges bords abaissés sur les oreilles et relevés en pointe comme un bateau au-dessus du visage et de la nuque, de sorte que, vus de profil, ceux-ci forment un croissant. Sans visière, sans nasal, sans gorgerin et sans couvre-nuque, il laisse tout le visage à découvert.

Ce morion italien (fig. 23) du musée d'Artillerie est en fer repoussé, ciselé et damasquiné en or.

Le sujet représente les amours de Mars et de Vénus. Sa crête est ornée de personnages, de Chimères et de deux médaillons où figurent des épisodes guerriers.

Dans beaucoup d'arsenaux, en Autriche et en Bavière surtout, on voit des morions ornés d'une énorme fleur de lis repoussée.

Cabasset. — Le cabasset est le casque porté par les hommes de pied et les reîtres jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Comme le morion, il laisse le visage complètement découvert. Pointu en forme de poire, dont la tige est figurée par le petit bout de son cimier, ce casque, d'après M. Demmin, tire probablement son nom de sa forme, qui affecte bien celle du fruit à gourde, la calebasse.

Le musée d'Artillerie de Paris possède des cabassets italiens d'une beauté de premier ordre.

Celui-ci (fig. 24), en fer repoussé, ciselé et damasquiné d'or, représente Persée délivrant Andromède. Il est d'un travail magnifique.

Bourguignote. — La bourguignote est un casque qui date de la fin du XVe siècle, et son nom indique qu'il a été introduit par les Bourguignons.

Son timbre est bombé et à crête. Il se signale par son avance, ses oreillères et son couvre-nuque.

Cette belle bourguignote italienne (fig. 25) de notre musée d'Artillerie se rapproche un

Fig. 25. — Morion italien du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

peu de l'armet, vu qu'elle couvre entièrement le visage. Son timbre représente une tête de dragon couverte d'écailles, et la bavière une tête de vieillard ciselée, repoussée et dorée.

Casque à l'antique. — Les beaux casques italiens, dits à l'antique, sortes de bourguignotes avec cimier, sont, comme l'a dit l'ancien conservateur du musée d'Artillerie, M. Penguilly l'Haridon, l'une des plus grandes richesses des trophées de notre musée.

Ces casques étaient des armes de parade que les grands seigneurs faisaient porter devant eux par leurs écuyers et leurs pages dans les cérémonies. Ils étaient aussi placés comme décoration dans les cabinets d'armes.

Ce beau casque italien (fig. 26) de notre musée est en fer repoussé en ronde bosse ciselé

Fig. 25. — Bourguignote italienne du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

et damasquiné en or. Il porte des oreillères, un cimier et un couvre-nuque. Le sujet représente un combat de guerriers armés à la romaine.

Fig. 24. — Cabasset du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

Chapeaux de fer. — Les chapeaux de fer, qui remontent au XIIIe siècle, affectent toute espèce de formes, surtout au XVIIe siècle.

Il y en a qui sont taillés en casquette à visière traversée par un nasal mobile avec un long couvre-nuque en mailles, comme cette calotte d'armes du musée de Dresde (fig. 27).

Il y en a d'autres qui sont à timbre rond et à larges bords, ressemblant à une coiffe de berger, tel que ce chapeau de fer à porte-plumet que portait le grand Électeur de Brandebourg à la bataille de Fehrbellin en 1677 et qui pèse 25 livres (fig. 28).

Il y en a de forme très élevée, ressemblant à un chapeau de feutre, comme ce chapeau d'armes en fer qui a appartenu à Charles Ier, roi d'Angleterre (fig. 29).

BOUCLIERS.

Le bouclier, dont le nom est probablement tiré du vieux mot allemand *Buckel*, bosse, a subi les diverses transformations que nous avons suivies depuis le xᵉ siècle. La Tapisserie

Fig. 26. — Casque à l'antique du xvᵉ siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

de Bayeux, le Codex Aureus et le Prudentius Psychomachia nous ont montré le bouclier à ombilic, confectionné sur bois revêtu de cuir, en forme de cœur allongé, de la hauteur d'un homme. Puis ce fut le petit écu de saint Louis, le pavois germanique et la longue targe.

Au xvᵉ siècle, le bouclier, qui devient un objet d'art, cesse d'être destiné à la guerre. Les manteaux d'armes, les rondaches, les rondelles et les targettes à crochet, splendidement ciselés et repoussés, sont des armes de parure, de panoplies et de trophées, exécutées par les meilleurs artistes. De même que les beaux casques à l'antique, ils servent dans

les solennités, ou les seigneurs les faisaient porter devant eux par leurs pages, rivalisant de luxe par l'éclat et la richesse artistique de leur harnais.

Durant toute l'époque de la Renaissance, les artistes les plus célèbres fournissaient les compositions de ces armures et les exécutaient souvent de leur main. Les superbes rondaches du musée d'Artillerie, dont nous donnons ici trois modèles, forment une partie de ses richesses et constituent de vrais monuments de l'art italien le plus pur de ce temps-là.

Cette rondache italienne (voy. fig. 30) est du milieu du XVIe siècle. L'exécution des figures et de la damasquine est remarquable. Le sujet représente un combat de guerriers romains. Sur l'étendard porté par un cavalier se détachent les lettres S. P. Q. R.

Fig. 27. — Calotte d'armes en fer. (Musée de Dresde.)

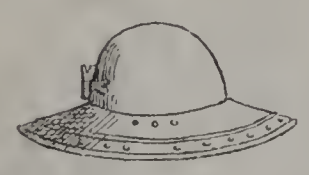


Fig. 28. — Chapeau d'armes en fer. (Musée de Berlin.)

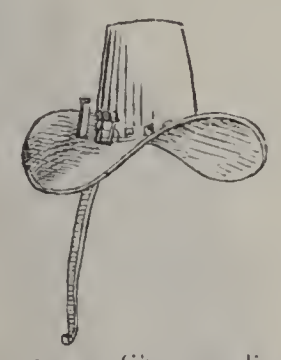


Fig. 29. — Chapeau d'armes en fer de Charles Ier. (Collection du château de Warwick.)

La seconde rondache italienne (voy. notre planche hors texte) est en fer repoussé et ciselé. Presque tout le travail du champ de l'arme a été fait au poinçon et au ciseau.

L'ombilic porte une tête de Satyre barbu à cornes de bélier en ronde bosse. La frise est décorée de quatre médaillons d'empereurs romains et de figures, d'instruments et de trophées d'armes. Entre l'ombilic et la frise l'espace est divisé en quatre compartiments, dont les compositions représentent Curtius se jetant dans le gouffre, Horatius Cocles défendant le pont, Mucius Scevola se brûlant le poignet devant Porsenna, et Manlius Torquatus. Cette pièce, richement damasquinée en or, présente une grande variété de dessin et de travail [1].

Ce beau bouclier (fig. 31), d'un style très correct et très pur, est simplement à fond doré tout uni, sur lequel se détache avec d'autant plus de netteté l'ornementation d'un goût très sobre. L'ombilic, fortement accusé, présente une tête de Chimère. Six cariatides en relief, figurant les rayons d'une circonférence, partagent le champ du bouclier en six parties égales; entre chacune d'elles se trouve un médaillon qui représente une tête d'empereur romain.

Épée.

L'épée est l'arme noble par excellence; de tout temps, c'était l'arme des chefs, c'était celle qui servait à sacrer les chevaliers. Son origine remonte à la plus haute antiquité chez tous les peuples. Aussi est-ce l'arme qui survit encore à toutes les autres. Son nom vient du mot italien *Spada* Les romans de chevalerie ont célébré les noms des épées des plus fameux paladins, comme les poètes avaient chanté Durandal.

A partir du Xe siècle jusqu'au XVIe, sa formidable lame à deux tranchants devient toujours plus large et toujours plus longue, pour mieux attaquer la maille qui se perfectionne

1. Catalogue du musée d'Artillerie par M. Penguilly l'Haridon.

et l'armure de métal qui lui succède. Ces grandes épées servent à pointer et à tailler, c'est-à-dire à frapper d'estoc et de taille. Les rapières et épées à lame mince ne sont destinées qu'aux coups d'estoc. Les premières s'appellent l'espadon, les secondes l'estoc.

Les lames des rapières fabriquées à Tolède, à Séville et à Solingue deviennent célèbres sous le règne de Charles-Quint; c'est l'Espagne qui fut le berceau de l'escrime moderne.

Fig. 30. — Rondache italienne du XVIe siècle. Musée d'artillerie de Paris.)

Jusqu'au XVIe siècle, la poignée de l'épée était généralement à simples quillons droits qui, avec la lame, formaient la croix latine. Quelquefois le bout des quillons se recourbait vers la pointe.

Sous la Renaissance, l'épée atteint l'apogée de la richesse artistique et de la pureté des lignes. Elle a une double garde, une contre-garde à plusieurs branches transversales très compliquées, une garde inférieure qui avance au-dessous du talon, qu'on nomme pas d'âne.

Les quillons, ciselés et incrustés, sont souvent tournés en sens contraire, l'un vers la pointe, l'autre vers le pommeau.

Les rapières ont cette élégante garde-corbeille qui couvre toute la main; il y en a qui

LES ARMURES (XVIe SIÈCLE)

Ch. Delagrave, Editeur, Paris.

Phototypie J. Royer, Nancy.

RONDACHE ITALIENNE DU XVIE SIÈCLE

Collection du Musée d'Artillerie de Paris

sont découpées à jour comme de la dentelle. Ces épées à coquille sont d'origine espagnole.

Il y a aussi la flamberge et la grande épée à crochets et à lame flamboyante.

Les trois épées que nous reproduisons constituent, avec ce casque italien et cette rondelle du XVIe siècle (fig. 32), l'une des plus remarquables vitrines de notre musée d'Artillerie.

Quelques mots d'abord sur le casque et la rondelle :

Le casque à l'antique est surmonté d'un dragon ailé, en ronde bosse, à fond noir damasquiné d'or; son timbre, enrichi d'arabesques, de figurines et de masques, est d'une exécution admirable.

La rondelle est ornée de figurines analogues en fer noirci, se détachant aussi sur fond d'or en demi-relief.

Arrivons aux épées : celle de gauche est l'épée dite du comte de Lannoy, vice-roi de Naples, auquel échut l'honneur de recevoir à Pavie l'épée de François Ier. Cette belle épée italienne fut rapportée de Naples par le général Eblé, qui l'a donnée au musée. Elle passe pour être l'œuvre de Benvenuto Cellini. La composition, l'art des figurines, la merveilleuse exécution de cette précieuse épée en font une des pièces capitales du musée d'Artillerie.

L'épée qui est au centre est à fond noir damasquiné en or et repercé à jour, avec des figures en ronde bosse, des masques et des arabesques. La lame, espagnole, large, plate, porte deux gorges d'évidement, allant du talon jusqu'au quart de sa longueur. Elle est signée du célèbre armurier de Tolède : A. Thomas Gaya.

L'épée de droite est une épée de ville, à lame très large, évidée à double arête saillante. Son pommeau est de forme ovale; toute sa poignée est ornée de feuilles d'acanthe ciselées en fort relief sur fond damasquiné en or d'une grande finesse. Les grands quillons sont recourbés vers la pointe, avec leurs extrémités ciselées en volute.

La lame est signée : Frederico Piccinino.

L'art et l'éclat de la Renaissance impriment encore leur sceau sur bien d'autres armes, que notre cadre trop restreint ne nous permet pas de décrire.

Pour les signaler simplement, c'est la *dague*, qui s'appelle *poignard* quand elle est moins longue, *stylet* lorsqu'elle devient encore plus petite, *langue-de-bœuf* quand elle est très large par la base, quoique très courte, *main-gauche* quand elle est destinée au duel, *miséricorde* quand elle sert à donner le coup de grâce à l'ennemi qui est à terre.

C'est encore la hallebarde, la pertuisane, la lance de carrousel, le fauchard et les belles guisarmes italiennes, comme celles de la garde esclavone des doges de Venise gravées et damasquinées d'or, qu'on portait avec une épée à corbeille, appelée Schiavona.

Les poires à poudre, en particulier, par leurs ciselures très fouillées et la richesse de leurs ornements découpés à jour, présentaient de vrais chefs-d'œuvre d'orfèvrerie.

Les poires à poudre en ivoire étaient au moins aussi remarquables. Sculptées par des artistes de grand talent, elles se signalaient par des pièces où la finesse de l'exécution était souvent relevée par l'originalité des sujets, quelquefois un peu lestes, que les artistes ne craignaient pas de choisir.

Cette poire à poudre (fig. 33) en ivoire est ornée d'une très belle sculpture qui représente Hercule brandissant sa massue.

Elle est entrée au musée des Invalides après avoir appartenu au château de Pierrefonds.

Quant aux armes à feu portatives, la magnifique collection de notre musée d'Artillerie offre les plus beaux modèles de l'arquebuse, du pistolet et du mousquet à rouet, du pétrinal et de l'arbalète à tours, à cric, à galet et à pied de biche. En présence de ces splendides

vitrines, on juge ce que l'art a pu produire dans les armes à feu, destinées soit à la guerre, soit à la chasse.

XVIIe SIÈCLE

Au XVIIe siècle, sous le règne de Louis XIII, l'art de l'armure entre en pleine décadence.

Dans les dernières années du XVIe siècle, l'armure était déjà tellement lourde qu'un gentilhomme était déformé à l'âge de trente ans par le poids de son harnais, comme en font foi les mémoires du temps.

Les plastrons de cuirasses, dont la forme continue à se modeler sur celle des pourpoints civils, après avoir imité la bosse polichinelle sous Henri III, tombent dans les formes aplaties du règne de Louis XIII. Ce sont les avant-coureurs de la fin prochaine de l'armure.

Il est facile de reconnaître cette époque décadente en voyant les disproportions extravagantes qui ont déformé l'armure : les épaulières, devenues énormes, empiètent sur la poitrine, ce qui réduit le plastron, l'amaigrit et l'étrique. Les larges et longs cuissards à lames articulées qui ont remplacé la braconnière et les tassettes ont une forme telle qu'on les a baptisés du nom d'écrevisses. Tout le harnais devient lourd, massif et disgracieux.

Enfin, vers le commencement du règne de Louis XIV, l'armure finit par disparaître presque complètement. Il n'y a plus ni brassards, ni jambières. Les grèves ainsi que les solerets à bec-de-cane qui existaient sous Charles IX et sous Henri III sont déjà supprimés depuis la fin du XVIe siècle et remplacés par les houseaux et par les bottes montantes.

Seule la cuirasse est conservée, mais uniquement par un corps spécial, les cuirassiers. En général elle fait place au buffletin, pourvu du grand hausse-col en fer bronzé.

Quant à l'épée, en même temps que sa beauté se perd, sa taille diminue. Cette arme, dont la dimension allait en grandissant sans cesse depuis le Xe siècle, va maintenant en sens contraire; elle s'amoindrit et se rapetisse, comme la cuirasse, pour arriver à la petite épée de cour Louis XV, en acier poli taillé à facettes.

Ces petites épées offrent du reste encore à l'amateur un intérêt artistique par la finesse de leur travail; mais elles n'ont plus la beauté de forme ni ces grandes lignes qui caractérisent l'épée du XVIe siècle.

III

COMMENT A DISPARU L'ART DANS LES ARMES

Ainsi ce règne du grand art dans l'armure et dans les armes, qui, grâce à Benvenuto Cellini et à ses continuateurs, a transformé les simples armures gothiques en chefs-d'œuvre de l'art qui font aujourd'hui la gloire des musées modernes, ce règne n'a duré qu'un laps de temps relativement très court, c'est-à-dire depuis la fin du XVe siècle jusqu'à 1660, époque de sa disparition complète sous Louis XIV.

En somme, il n'a donc vécu que pendant un siècle et demi à peu près.

Ici se pose cette question :

Comment cet art a-t-il ainsi tout à fait disparu dans le domaine des armes? Nous ferons observer que sa disparition portant sur les armes défensives d'abord et sur les armes offensives à peu près un siècle plus tard, il convient d'examiner les deux cas :

Quant à sa décadence dans les armes défensives, la cause en est bien simple et toute

naturelle : elle vient de la suppression même du harnais, dont il n'est resté que la cuirasse. Mais à quel mobile faut-il attribuer cet abandon de l'armure? Est-ce, comme on l'a dit souvent, aux progrès de l'arme à feu et à son usage plus répandu? C'est peu supposable : car, à partir de l'apparition de l'arme à feu en Europe, au XIVe siècle, l'armure, loin d'être délaissée, s'est tout au contraire continuellement améliorée à mesure que s'améliorait l'arme

Fig. 31. — Bouclier du XVIe siècle. (Musée d'artillerie de Paris.)

à feu, après qu'à la couleuvrine ou pétrinal, simple petit canon à main, succédait l'haquebuse à crosse perfectionnée, à platine, à serpentin et à mèche, après que le mortier primitif était remplacé par le canon et par la bombarde se chargeant déjà par la culasse.

Le canon ne peut donc être la cause de la suppression de l'armure, qui n'eut lieu qu'au XVIIe siècle, puisque dès 1350 paraissait déjà la grosse artillerie, inventée par le moine Berthold Schwartz, à qui certaine légende attribue aussi la découverte de la poudre, apportée un siècle auparavant par Roger Bacon, et que les Chinois, paraît-il, connaissaient depuis longtemps; puisque dès 1428 les Anglais faisaient jouer devant Orléans quinze bouches à feu se chargeant par la culasse; puisque sous Louis XII et sous François Ier l'artillerie avait déjà pris des proportions considérables, que, sous Henri II, elle avait

atteint un dévoloppement tel qu'elle se rapprochait sensiblement de ce qu'elle est au commencement de notre siècle, et qu'enfin, sous Henri IV, elle comptait déjà cent bouches à feu.

L'arme à feu portative ne peut pas davantage être le motif de l'abandon de l'armure en 1660, attendu que le fusil à silex, qui date environ de 1630, était encore bien loin d'être une arme à tir assez rapide pour empêcher le combat à l'arme blanche, avant qu'on eût le temps de recharger les armes et après que les munitions étaient épuisées. C'est peut-être ce qui fit dire à un de nos officiers à la bataille de Fontenoy : « Après vous, Messieurs les Anglais, nous ne tirons jamais les premiers. »

Avec les dehors de cette courtoisie chevaleresque des anciens preux, c'était peut-être une manœuvre habile et hardie, qui permit d'aborder de près l'ennemi dont on avait essuyé le feu.

D'ailleurs ce qui prouve bien que l'armure était une défense qui protégeait utilement contre les projectiles, c'est la marque très visible des balles qui se sont aplaties, sans les traverser, sur certaines cuirasses qui figurent à notre musée d'Artillerie, comme celle de Henri de Guise, dit le Balafré, qui porte, comme on le voit, sur son plastron, l'empreinte de quatre balles qui n'ont fait que fausser sa surface, sans pouvoir l'entamer.

Il est donc évident que c'est justement en raison des progrès de l'arme à feu que l'armure se perfectionnait de son côté. Par conséquent ce n'est pas là qu'il faut chercher la cause de l'abandon du harnais de guerre ; ce serait plutôt le contraire. Cette suppression ne peut être due qu'au grand changement qui s'est introduit depuis Louis XIV dans la constitution générale et dans les idées du pays. Le temps de la chevalerie est passé, les tournois, les joutes à la lance et les pas d'armes sont abolis. D'autre part, les guerres de religion, les massacres et les duels avaient détruit une partie de la noblesse, ce qui fait que l'armure, atteignant un prix très élevé, ne pouvait plus être portée que par très peu de cavaliers. D'ailleurs ce privilège n'est plus réservé aux seigneurs, et les fameuses compagnies d'ordonnance, n'étant plus recrutées uniquement parmi les gentilshommes, ont perdu leur antique splendeur.

C'est en vain que le cardinal de Richelieu chercha à s'opposer à l'abandon de l'armure. C'est un mouvement, précurseur de bien d'autres plus grands encore, qui s'annonce déjà dans nos mœurs. Aussi, sous Louis XIV, les armures ne se verront plus guère que sur les portraits de famille, dans les effigies sépulcrales ou dans les galeries des ancêtres.

Examinons maintenant les causes qui ont également déterminé la disparition de l'art dans les armes offensives. En effet, si l'art dans l'armure s'en va forcément avec la suppression du harnais de guerre, il aurait pu être conservé dans les armes dont nous parlons. Le fait est que là il survivra encore pendant un siècle : mais il ira en déclinant sans cesse.

Pour les fusils de chasse, l'art du damasquinage est encore très soigné pendant le XVIIIe siècle. On incruste de jolis ornements, composés dans le style de l'époque, sur la sous-garde et le canon des armes de luxe, entre autres sur les élégants petits fusils, à crosse garnie de velours, fabriqués pour de grandes dames, comme Mme Du Barry.

Enfin, après la Révolution, l'art et le luxe disparaissent presque complètement dans l'arme. S'il n'y a plus de brillants fusils de chasse, comme il n'y a plus de belles armes de guerre, il faut en attribuer la cause à la transformation radicale qui s'est opérée dans nos mœurs depuis cette date mémorable de notre histoire.

A partir de la Révolution française, dont l'Europe entière a ressenti le contre-coup, toute ligne de démarcation extérieure est logiquement abolie presque partout : c'est d'abord le costume civil qui devient à peu près le même pour tous, sans distinction de classe, accessible à toutes les bourses. Aussi, de nos jours, n'est-ce plus que chez les grandes dames qu'on peut voir encore une toilette atteindre parfois le prix d'une armure ou d'un de ces costumes de cour que les seigneurs possédaient jadis.

L'ART DANS LES ARMES

Ch. Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J. Royer, Nancy.

POIRE A POUDRE DU XVIE SIÈCLE

Collection du Musée d'Artillerie de Paris

Ainsi, tout récemment, une de nos plus célèbres faiseuses exposait une robe confectionnée dans ses ateliers pour une richissime étrangère qui devait, dans ce costume, être présentée à une reine. Cette robe de cour avait, dit-on, un volant de dentelles d'une valeur de cent mille francs. Mais c'est là, il faut le croire, une exception.

Et puis ce sont les véhicules qui, eux aussi, sont devenus à peu près uniformes. Les carrosses étincelants d'or, avec leurs riches brocarts, leurs splendides panneaux écussonnés, peints et sculptés que l'on voit aujourd'hui à Trianon et dans les écuries du roi d'Espagne à Madrid, où le carrosse noir de Jeanne la Folle montre ce qu'était même une voiture de deuil, tout cela donne bien l'idée du faste extérieur de cette époque disparue.

C'est en suivant de même ce mouvement révolutionnaire que l'arme, cessant d'être un objet de luxe et de parade, est arrivée à sa simplicité actuelle. Aujourd'hui la perfection mécanique seule reste en jeu.

Entre le fusil du modeste ouvrier qui se procure à vil prix une arme de Liège, et le fusil de l'amateur aisé, toute la différence ne réside que dans la qualité de la matière première, dans le fini du canon, s'il est signé du nom de Léopold Bernard, dans une platine de bonne marque ou dans un beau damas.

C'est seulement dans les pays de l'Orient que l'on voit aujourd'hui des armes richement damasquinées, couvertes de pierres précieuses, parce que là subsiste toujours et subsistera peut-être encore longtemps la démarcation apparente chez l'homme à l'aide des signes extérieurs, comme l'indique le costume des chefs de tribus, des caïds, des schérifs et des cheiks.

Chez nous, tout ce luxe apparent du dehors s'est reporté à l'intérieur, c'est-à-dire dans nos maisons.

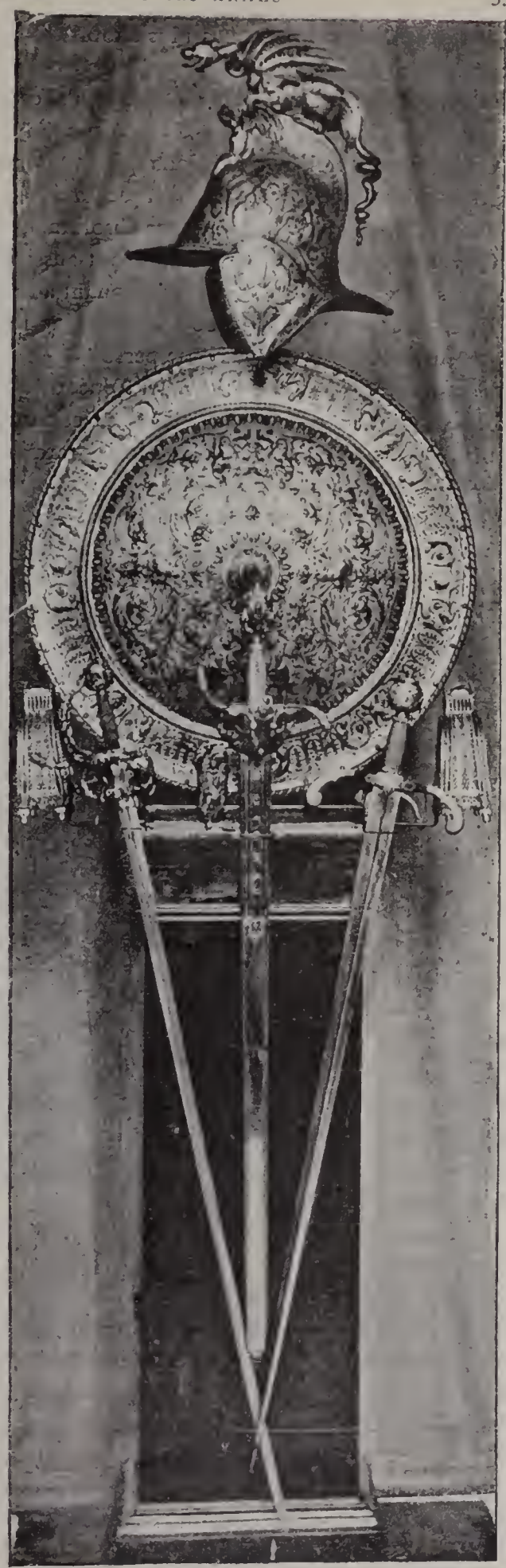


Fig. 32. — Vitrine du musée d'artillerie de Paris.

Si les armes sont devenues plus simples, par contre, leur quantité s'est prodigieusement accrue.

D'abord, pour l'armement de guerre, l'effectif colossal des armées permanentes a élevé actuellement le nombre des armes à feu à un chiffre qu'on n'avait jamais connu.

C'est aujourd'hui par millions que se comptent les fusils que nos manufactures nationales ont livrés depuis 1870, fabriqués avec une perfection mécanique qui s'augmente à ce point qu'elle finit par substituer absolument la machine à la main-d'œuvre de l'ouvrier.

Quant aux armes de chasse, elles sont aussi plus répandues qu'autrefois, vu la modicité de leurs prix; le paysan chasse maintenant autant que son ancien seigneur.

Enfin grand nombre de bourgeois, dans les villes surtout, portent de nos jours une arme sur eux, pour leur défense personnelle. Mais ce n'est plus comme jadis, d'une manière ostensible: au lieu d'attacher l'épée au côté, on la porte dissimulée dans une canne; au lieu de planter le pistolet dans sa ceinture, on serre un revolver dans son étui et l'étui dans sa poche. Voilà pourquoi ces armes, n'étant pas apparentes, n'ont nul besoin d'être luxueuses. L'usage en est d'ailleurs plus répandu qu'on ne croit; car si jadis il était de bon ton de se faire justice soi-même, sans le secours du guet qu'on rossait au besoin, il est non moins utile aujourd'hui de pouvoir se défendre tout seul quand les gardiens de la paix ne sont pas là.

Nous voyons donc que l'arme n'est plus maintenant qu'un engin de guerre qui relève de l'État, ou bien un engin de chasse et de protection privée qui relève du commerce.

Quant à l'art, il n'en est plus question, ou presque plus.

Voilà pourquoi les splendides collections que renferme notre musée d'Artillerie ont au point de vue artistique une valeur d'autant plus grande et plus rare qu'on ne fait plus et qu'on ne peut savoir si jamais on fera encore de ces belles armes et armures qui sont la gloire de notre musée.

IV

CE QUE L'ON PEUT TENTER POUR CONSERVER A CET ART UNE ÉCOLE

Après la transformation générale qui s'est opérée dans nos mœurs, entraînant à sa suite l'abandon de l'art dans les armes, cet art ne peut plus vivre que sur son passé. C'est vrai; mais faut-il pour cela délaisser absolument cet art et rendre sa disparition définitive?

N'y a-t-il pas lieu, dans la mesure que peuvent offrir les besoins modernes et les idées de notre temps, d'essayer d'occuper, d'entretenir et de conserver une pépinière d'habiles ouvriers qui sauraient graver, ciseler et damasquiner le métal, comme ils pourraient sculpter le bois, la corne ou l'ivoire, dans les armes de notre époque, d'après les procédés traditionnels de leurs devanciers?

L'État ne pourrait-il pas conserver une manufacture analogue à celle de Versailles qui fonctionnait encore au début du siècle et qui formait d'excellents artistes armuriers? On voit qu'à la fabrique d'armes de Tolède il existe encore une école de très bons ouvriers, dont les cartons contiennent tous les éléments d'études nécessaires, et qui exécutent à titre de documents historiques des fac-similés d'après les modèles anciens. Ces ouvriers font aussi des épées et des fleurets; ils gravent des armes de luxe, des couteaux de chasse et des poignards; mais, comme ils ont peu d'ouvrage, ils fabriquent également des ciseaux et incrustent des stylets minuscules qui servent d'épingles à cheveux.

Malgré la pauvreté de cette antique et fameuse cité, aujourd'hui presque morte, ils veulent soutenir le vieux renom de Tolède.

Or, dans un pays plein de ressources et de vitalité comme le nôtre, l'élan serait sans

doute plus facile à donner et à suivre. La fabrication artistique d'une pareille manufacture pourrait être alimentée par des commandes en rapport avec les besoins du jour.

Maintenant, par exemple, le tir à la cible a pris une importance extraordinaire, et il tend à se répandre encore dans l'armée active, comme dans l'armée territoriale, où il se propage et s'organise de plus en plus.

Fig. 33. — Poire à poudre en ivoire sculpté. (Musée d'artillerie de Paris.)

Les sociétés de tir et les concours y contribuent dans une large mesure. Ce serait donc faire acte de patriotisme et rendre service à l'armée que de mettre en œuvre tout ce qui peut encourager le soldat dans cette voie, par tous les moyens aptes à favoriser ce goût.

Ce serait un stimulant d'une certaine valeur apporté à leur émulation, si l'État et les sociétés de tir offraient dans tous ces concours à chaque régiment, qui les distribuerait à ses meilleurs tireurs, des pistolets-revolvers d'une composition et d'une exécution assez parfaites pour représenter des objets d'art.

On pourrait également fabriquer de belles rapières à coquilles ciselées et incrustées d'or qui seraient données en prix dans les assauts d'escrime à l'épée ou au sabre, et dans les

concours de gymnastique et de tous les exercices virils, qui sont si utiles au développement physique du soldat.

Enfin il y aurait à faire des épées d'honneur destinées à être offertes à un vaillant soldat, à un glorieux marin ou bien aux souverains des pays amis, de même qu'à la manufacture de Sèvres sont fabriqués ces vases magnifiques que la France offre ou donne en échange des présents qu'elle reçoit.

Peut-être même de belles armes seraient-elles plus en rapport avec les goûts plutôt belliqueux de certaines peuplades lointaines et en tout cas d'un transport plus commode que des vases en porcelaine.

En somme, on peut se demander si l'industrie implique nécessairement et doit imposer l'exclusion définitive de l'art dans les armes. A côté des merveilleux progrès de la science moderne et de l'outillage mécanique qui se perfectionne de jour en jour à tel point que les armes auront bientôt l'air de se fabriquer toutes seules, sans la main de l'ouvrier et d'une façon absolument automatique, à côté de cette science nouvelle, ne peut-on pas conserver les traditions de l'art, qui doivent rester éternelles?

Si de ces usines et fonderies gigantesques sortent aujourd'hui, pareils à des colosses, les canons Krupp, Armstrong et de Bange, si, en France, par exemple, nos manufactures nationales peuvent livrer aux arsenaux deux mille fusils par jour, comme cela s'est fait pendant les années qui ont suivi la guerre de 1870 et où Saint-Étienne a pris la plus large part, en résulte-t-il qu'il faille abandonner totalement le côté artistique et séduisant qui pourrait si bien, dans l'arme, s'allier avec le côté pratique et la rehausser ainsi d'un prestige qui ferait que celui qui la possède ou qui la porte l'apprécierait plus et s'y attacherait davantage?

C'est pour ces raisons qu'il ne serait pas sans intérêt ni sans utilité de posséder à côté de ces grandes manufactures une école où l'armurerie, dignement représentée, garderait sa place et son rang dans le domaine de l'art. Peut-être arriverait-on ainsi à obtenir ce triple résultat : donner du travail à beaucoup d'habiles ouvriers, conserver une école de l'art dans les armes de notre époque, enfin contribuer à mettre en honneur ces deux exercices si indispensables au temps où nous vivons, l'escrime dans la société et la pratique du tir dans l'armée.

MAURICE LIPPMANN.

FIN

L'ART DANS LES ARMES

Ch. Delagrave, Editeur, Paris. Phototypie J. Royer, Nancy.

POIRE A POUDRE DU XVIE SIÈCLE

Collection du Musée d'Artillerie

L'EMPLOI ET LA FABRICATION DES STATUETTES DE TERRE CUITE DANS L'ANTIQUITÉ

(Conférence faite par M. POTTIER à l'Union centrale des Arts décoratifs.)

—

Mesdames et Messieurs,

Le sujet dont je voudrais vous entretenir aujourd'hui appartient à l'antiquité classique, en particulier à l'antiquité grecque, mais il a des liens étroits avec l'art et l'industrie modernes. C'est pourquoi j'ai pensé que cette étude ne serait pas déplacée dans la série de conférences que la Société de l'*Union des arts décoratifs* a organisées et qui ont trait aux différentes industries dont vous trouvez les spécimens exposés dans les galeries du Palais de l'Industrie. Vous avez pu remarquer que la fabrication des terres cuites y tient une place considérable, qu'un effort persistant et laborieux se manifeste pour répandre dans le public le goût de ces petits monuments plastiques qui ont le grand avantage de nous offrir comme un reflet de la grande sculpture, dans des dimensions appropriées aux exigences des maisons particulières et dans une matière de peu de prix qui les met à la portée des bourses les plus modestes. Je voudrais vous montrer que la Grèce, qui est la grande institutrice de l'art moderne, nous a précédés dans cette voie et qu'elle a réalisé le double problème d'esthétique et d'économie avec une sûreté et un goût qui peuvent aujourd'hui encore nous servir de modèles.

Vous connaissez tous, au moins pour en avoir entendu parler, les charmantes figurines de Tanagra qui ont fait leur apparition, il y a une vingtaine d'années, et que se disputent à prix d'or les antiquaires et les amateurs. Depuis les fouilles de cette nécropole béotienne, d'autres séries de figurines sont venues compléter nos connaissances sur l'art des modeleurs grecs. L'Attique, le Péloponnèse, la Cyrénaïque, Chypre, Rhodes, l'Asie Mineure, ont à leur tour livré leurs trésors. Les terres cuites d'Italie étaient depuis longtemps connues, quand les figurines de Grèce sont venues les reléguer au second plan par la grâce d'un style plus pur et plus élégant.

Il ne me serait pas possible, dans le peu de temps dont nous disposons, de passer en revue les différentes fabriques où florissait cet art industriel. Je me contenterai de prendre comme sujets de démonstration quelques figurines de Tanagra et de Myrina que je puis mettre sous vos yeux, grâce à l'obligeance de MM. Rollin et Feuardent, les antiquaires bien connus, dont on est sûr de trouver le concours quand il s'agit de choses qui intéressent la science et que je suis heureux de remercier publiquement de leur complaisance.

Mesdames et Messieurs, si l'on examine dans notre société moderne les œuvres d'art plastiques par rapport aux acheteurs qui les recherchent et qui les possèdent, on constate que ces monuments se divisent en trois catégories :

1° Les statues de marbre et de bronze, de grandes dimensions, représentant la figure humaine de grandeur naturelle ou même la dépassant. Celles-là constituent en quelque sorte l'art officiel. L'État seul est assez riche pour en faire l'acquisition et en peupler les musées, les édifices publics, les squares et les jardins. En dehors de l'État, il n'y a que les particuliers jouissant d'une fortune exceptionnelle qui puissent se donner le luxe d'une statue ou d'un bronze de ce genre.

2° Les statuettes de marbre, de bronze et de terre cuite, demi-nature. Ce sont généralement des réductions des précédentes, mises à la portée des particuliers, mais dont la valeur intrinsèque est encore assez grande pour ne s'adresser qu'aux classes riches.

3° Les plâtres, qui sont également des reproductions d'œuvres connues, que les facilités du moulage, le bon marché de la matière employée, mettent à la portée de tous. C'est là que les artistes et la bourgeoisie modeste vont chercher une décoration plastique pour leur intérieur. Qui de nous n'a pas sur sa cheminée ou sur son mur un plâtre qui lui rappelle une œuvre célèbre, une sculpture de prédilection? J'ai placé les terres cuites dans la seconde catégorie, car s'il est vrai que l'on tire quelquefois des épreuves de terre cuite dans les moules à plâtres, il n'en est pas moins certain que la production des plâtres est en nombre bien plus considérable et que leur bon marché les fait rechercher spécialement. Dès qu'il s'agit de terres cuites véritablement artistiques, c'est-à-dire reprises et retouchées à l'ébauchoir, ou créées de toutes pièces par l'imagination d'un sculpteur, elles rentrent dans la catégorie des pièces de prix, inabordables pour la majorité du public. Je ne crois donc pas me tromper en disant que chez nous l'industrie de la terre cuite est restée un art aristocratique, une dépendance directe de la grande sculpture, depuis les ravissants groupes du XVIIIe siècle dont Clodion est le principal auteur, jusqu'aux élégantes maquettes de notre regretté contemporain Carrier-Belleuse, dont vous avez pu admirer les œuvres charmantes dans une des salles voisines.

J'ai signalé au début une catégorie de terres cuites qui commence à faire son apparition sur les marchés modernes : la terre cuite populaire, créée par de simples modeleurs qui ne prétendent pas à la réputation d'artistes véritables, qui s'essayent à reproduire la vie réelle sous ses aspects familiers ou même comiques. C'est un art qui nous vient d'Italie, en particulier de Naples, où les modeleurs semblent avoir gardé dans leurs doigts quelque chose de la dextérité de leurs ancêtres gréco-latins. Tous ceux qui ont été à Naples se souviendront d'avoir vu dans les étalages de petites statuettes de pêcheurs, de marins, de gens du peuple, exécutées avec infiniment de souplesse et d'esprit, souvent même recouvertes de cette polychromie qui donne à la figure l'apparence de la vie et que nous retrouvons précisément sur les figurines antiques. De l'Italie cette industrie a commencé à se répandre en France, mais elle garde le plus souvent son caractère d'importation étrangère. Faites attention aux noms des maisons qui exposent des produits de ce genre : vous y lirez la plupart du temps des noms italiens. La fabrication française est à créer, et c'est pourquoi je vous demande la permission d'attirer votre attention sur ce sujet. Il y

aurait place pour une industrie nationale qui, s'inspirant des grandes traditions de notre école de sculpture moderne, la plus florissante du monde entier, apporterait dans la confection de ces petits monuments le goût, l'élégance de composition, la sobriété de lignes et de couleurs, qui, il faut le dire, manquent très souvent dans les essais que nous avons sous les yeux. Pour obtenir ce résultat, il faudrait se mettre à l'école des Grecs. Nos artistes, depuis la Renaissance, n'ont pas cessé de s'inspirer de leur méthode et ils ne s'en sont pas mal trouvés. Nos modeleurs n'ont qu'à suivre la même voie : les modèles sont là, tout prêts, exhumés des tombes où ils ont dormi d'un sommeil de deux mille ans.

Examinons donc ces statuettes grecques et voyons les enseignements que nous pouvons en tirer. Deux questions se posent naturellement à leur sujet : 1° Où trouve-t-on les figurines de terre cuite? quel emploi en faisaient les anciens? 2° Comment les fabriquait-on? quelle place occupaient-elles dans l'art antique? J'examinerai successivement ces deux questions et j'essayerai d'en tirer une conclusion qui intéresse l'industrie moderne.

I

C'est dans les tombeaux des nécropoles grecques et italiennes qu'on a recueilli ces figurines, en compagnie de toutes sortes d'objets qui constituaient une sorte de petit mobilier funéraire, vases à boire et vases à parfums, fioles de verre, accessoires de toilette, miroirs, épingles à cheveux, étuis à fard, bagues et bracelets, instruments de guerre et de gymnase, pointes de lances et de flèches, strigiles, enfin monnaies. Cette variété d'offrandes funéraires tient à une idée religieuse des anciens qui s'est perpétuée pendant des siècles et dont on retrouve encore aujourd'hui les traces, même chez des nations chrétiennes, comme les Grecs, qui ont inconsciemment gardé quelque chose des rites païens et qui, dans leurs enterrements populaires, mettent quelquefois des fruits entre les mains de leurs morts, une orange, une pomme, ou des bonbons, si c'est un enfant. Cette idée qui a résisté aux efforts des philosophes et du christianisme est celle-ci : c'est que le mort vit dans son tombeau d'une existence toute matérielle. Son corps même a gardé l'apparence d'une ombre, impalpable il est vrai, mais soumise aux besoins terrestres. Le mort a faim, il a soif; il veut être paré; il veut avoir sous la main tous les menus ustensiles dont il se servait de son vivant. La femme n'abandonne pas dans le tombeau ses droits à la coquetterie; elle aura son miroir, ses palettes de bronze pour étaler le fard sur ses lèvres, ses épingles à cheveux, ses bijoux. Le jeune homme y rêve encore des combats guerriers et des concours de la palestre; il a sa lance, ses flèches, son strigile et son flacon d'huile pour s'oindre. Tous les rites funéraires de l'Egypte, de l'Orient et de la Grèce, sont fondés sur la croyance à cette immortalité matérielle dans le tombeau.

Les figurines de terre cuite font aussi partie du mobilier funéraire. Mais quel sens avaient-elles? A quelle pensée répondaient-elles? C'est là que nous rencontrons des polémiques archéologiques, souvent ardentes et passionnées, d'autant plus passionnées que le sujet est obscur et difficile. Les solutions ne manquent pas. Vous n'aurez que l'embarras du choix. Je me contente de résumer brièvement les plus importantes : 1° Les terres cuites représentent les grands mystères de la religion grecque, les cérémonies sur lesquelles les auteurs ont gardé un silence prudent, imposé par la religion. Elles sont l'image des épreuves qu'on faisait subir à l'initié, qui jurait par des serments formidables de ne jamais révéler aux profanes le sens ni la nature de ce qu'il avait vu. Les figurines étaient réservées à la sépulture des initiés seuls. 2° Les figurines sont un souvenir des sacrifices humains qui ensanglantaient jadis les obsèques des héros. Vous vous souvenez que, dans l'*Iliade*, Achille égorge sur la tombe de Patrocle douze jeunes Troyens, neuf chiens et quatre chevaux.

L'histoire héroïque de la Grèce est remplie de ces affreux holocaustes dont Homère regrettait déjà la barbarie. Il est certain qu'avec l'adoucissement des mœurs ces usages barbares prirent de bonne heure un caractère odieux. On s'en tira en trichant avec les dieux. Ils étaient si loin, si haut dans l'Olympe, qu'il devait être facile de substituer de fausses victimes aux vraies. La première souveraine de l'Olympe, Rhéa, n'avait-elle pas donné elle-même l'exemple en faisant avaler au vieux Saturne une pierre enveloppée dans des langes qui représentait Jupiter que son père dévora sans sourciller et sans s'apercevoir de la tromperie? Les dieux étant de si facile composition, on aurait pris l'habitude de bonne heure de leur offrir des victimes de terre cuite, au lieu de victimes humaines. Plutarque ne raconte pas sans malice les bons tours de ce genre que jouait Numa, le plus pieux des rois de Rome, à Jupiter, qui s'obstinait à réclamer des victimes en chair et en os. « Je veux que l'on m'offre cent têtes », lui dit un jour le cruel Olympien. Numa s'empresse d'ajouter « ... d'oignons? » Et il accomplit son sacrifice d'après cette réticence ingénieuse, qui conciliait l'obéissance aux dieux avec l'humanité. Dans les fouilles de Myrina il nous est arrivé de recueillir très souvent des monnaies entièrement frustes. Charon devait être facile à tromper; on lui faisait passer les mauvaises pièces. On s'est donc fondé sur ces légendes et sur ces faits pour supposer que les terres cuites ont remplacé à partir d'une certaine époque les victimes humaines. Les morts ne devaient pas être plus difficiles que les dieux, et, moyennant ce compromis, on ne leur marchandait pas l'offrande de femmes, d'hommes, d'esclaves, d'acteurs et d'animaux destinés à leur faire cortège dans leur tombeau. 3° Les figurines ont simplement un sens religieux. Ce sont des figures de divinités, même sous la forme familière que l'art grec leur a donnée à une certaine époque. Elles sont là pour protéger le mort, pour écarter de lui les influences néfastes qui jouaient un si grand rôle dans la superstition antique et dont on essayait de se préserver par toutes sortes de moyens. 4° Les figurines ont fait partie de l'ornementation des maisons. Elles charmaient les regards des vivants, comme nos statuettes et nos bibelots dans les ameublements modernes. Le tombeau étant la maison du mort, on les enterre avec lui, parce qu'il veut avoir à ses côtés tout ce qu'il a aimé de son vivant.

Telles sont les principales explications qu'on a proposées pour ce problème délicat. Nous sommes un peu comme le Sganarelle de l'*Amour Médecin*, quand il a consulté quatre docteurs sur la maladie de sa fille et qu'il s'écrie : « Me voilà justement un peu plus incertain que je n'étais auparavant! » Ces polémiques ont du moins un avantage : elles ont forcé à tourner et retourner la question en tant de sens qu'il est bien probable qu'on a au moins une fois approché de la vérité. C'est le cas de rappeler ce que disait par boutade un de nos écrivains les plus brillants et les plus sceptiques : « Il vaut mieux avoir sur un sujet dix opinions qu'une seule, parce qu'avec une on est sûr de se tromper et qu'avec dix on a chance d'avoir une fois touché la vérité. » L'opinion que je regarde comme la plus vraisemblable et que j'apporte comme une nouvelle pierre à l'édifice déjà élevé admet une part de vérité dans chacune de ces opinions.

Ce qui me paraît démontré, c'est que le problème a été mal posé au début, par suite des circonstances qui accompagnaient la découverte des terres cuites. On les trouvait toujours dans des tombeaux; on en concluait logiquement que ces petits monuments devaient avoir un caractère exclusivement funéraire. Mais, depuis, on a été obligé de compter avec des documents nouveaux. A Pompéi, on a constaté que le même genre de figurines se trouve dans les tombeaux de la ville et dans l'intérieur des maisons; plusieurs fois même on les a trouvées en place, posées dans des niches ou abritées dans de petits édicules, en compagnie de statuettes de bronze qui représentent les dieux Lares. Les terres cuites ne sont donc pas réservées aux morts seulement ; les vivants s'en servaient aussi, et il était diffi-

cile d'admettre, en effet, qu'on eût dépensé tant de grâce et d'esprit dans des œuvres qui devaient demeurer enfouies, loin des regards, dans les tombeaux. Mais il convient de reconnaître aussi que ces statuettes n'avaient pas dans les maisons le caractère de simples bibelots décoratifs, comme sont nos statuettes modernes. Chez les anciens, le profane et le sacré n'étaient pas séparés comme chez nous. La religion était partout, non pas seulement dans l'église, dans le temple, mais au foyer même de chaque citoyen. Les fresques, qui décoraient les murs, retraçaient les aventures des dieux et des héros; l'autel de la famille, le *laraire*, était encombré d'offrandes de toutes sortes, d'ex-voto, de statuettes, de vases peints qui, malgré leur aspect familier, faisaient partie des objets du culte domestique. Enfin, ce n'est pas seulement dans les maisons qu'on a constaté la présence de terres cuites. On les recueille aussi sur les emplacements des temples. M. Newton, le grand antiquaire anglais, en a recueilli une nombreuse série, aujourd'hui exposée au British Museum, dans les sanctuaires de Cnide et d'Halicarnasse, où il a pratiqué des fouilles heureuses. Tout récemment, un des membres de l'École française d'Athènes, M. Paris, en fouillant le sanctuaire d'Elatée, en Phocide, a eu la chance de mettre la main sur un certain nombre de fragments de statuettes parmi lesquels on reconnaît des têtes de femmes tout à fait semblables à celles des figurines de Tanagra. Tous ces documents me paraissent avoir résolu la question dans un sens et m'ont fourni un point de départ très important : les statuettes de terre cuite avaient leur place dans les tombeaux des morts, dans les maisons des particuliers et dans les temples des dieux. C'était donc une industrie considérable qui avait trois débouchés importants. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'elle présente une variété de formes et de sujets qui embrassent la vie antique tout entière.

Je n'ai pas eu la prétention, en proposant cette solution, de résoudre complètement tous les problèmes qui se posent au sujet de l'interprétation des terres cuites et de leur destination. Il reste une grande part à l'inconnu. Chaque pays pouvait avoir ses rites et ses usages particuliers. Il ne faut pas vouloir tout expliquer, et les anciens eux-mêmes n'avaient peut-être pas une idée très nette du motif qui leur faisait placer des figurines près de leurs morts.

Examinez nos rites funéraires, à nous. Demandez à un homme du peuple pourquoi il va déposer une couronne de fleurs sur la tombe de ses proches? Quel est le sens de ce symbole? Mieux que cela, demandez-vous à vous-même le sens de chacun des rites que vous accomplissez machinalement dans les funérailles? Pourquoi aujourd'hui encore, dans les enterrements, les femmes se séparent des hommes, tandis que dans les services ordinaires ils peuvent se mêler? Pourquoi chacun des assistants jette un peu d'eau bénite sur la bière et sur la fosse? Pourquoi, dans les obsèques de cérémonie, on tient le cordon du poêle en conduisant le mort? Pourquoi, dans nos cimetières, les monuments affectent souvent la forme d'une pyramide, d'une colonne, d'un vase, d'une petite chapelle? A combien de ces questions pourriez-vous répondre? C'est que tous ces usages dérivent de symboles extrêmement anciens dont la plupart remontent à l'antiquité elle-même et dont le sens est aujourd'hui obscurci. Il en est de même pour les Grecs de l'époque classique. Ils ont déposé des statuettes d'argile près de leurs morts, parce que leurs pères en faisaient autant. On les eût peut-être fort embarrassés en leur demandant ce qu'ils en pensaient. Il n'est donc pas étonnant que la réponse soit difficile à faire pour les archéologues modernes. On se trouve en présence de traditions qui datent des premiers âges de l'humanité et qui se transmettaient de génération en génération comme un legs pieux qu'on était tenu de respecter, même sans le comprendre. Les terres cuites sont le produit de ces croyances vénérables. Nous aussi nous devons les toucher d'une main respectueuse et légère et ne pas les accabler sous le poids de nos exégèses érudites. Comme l'a dit excellemment mon

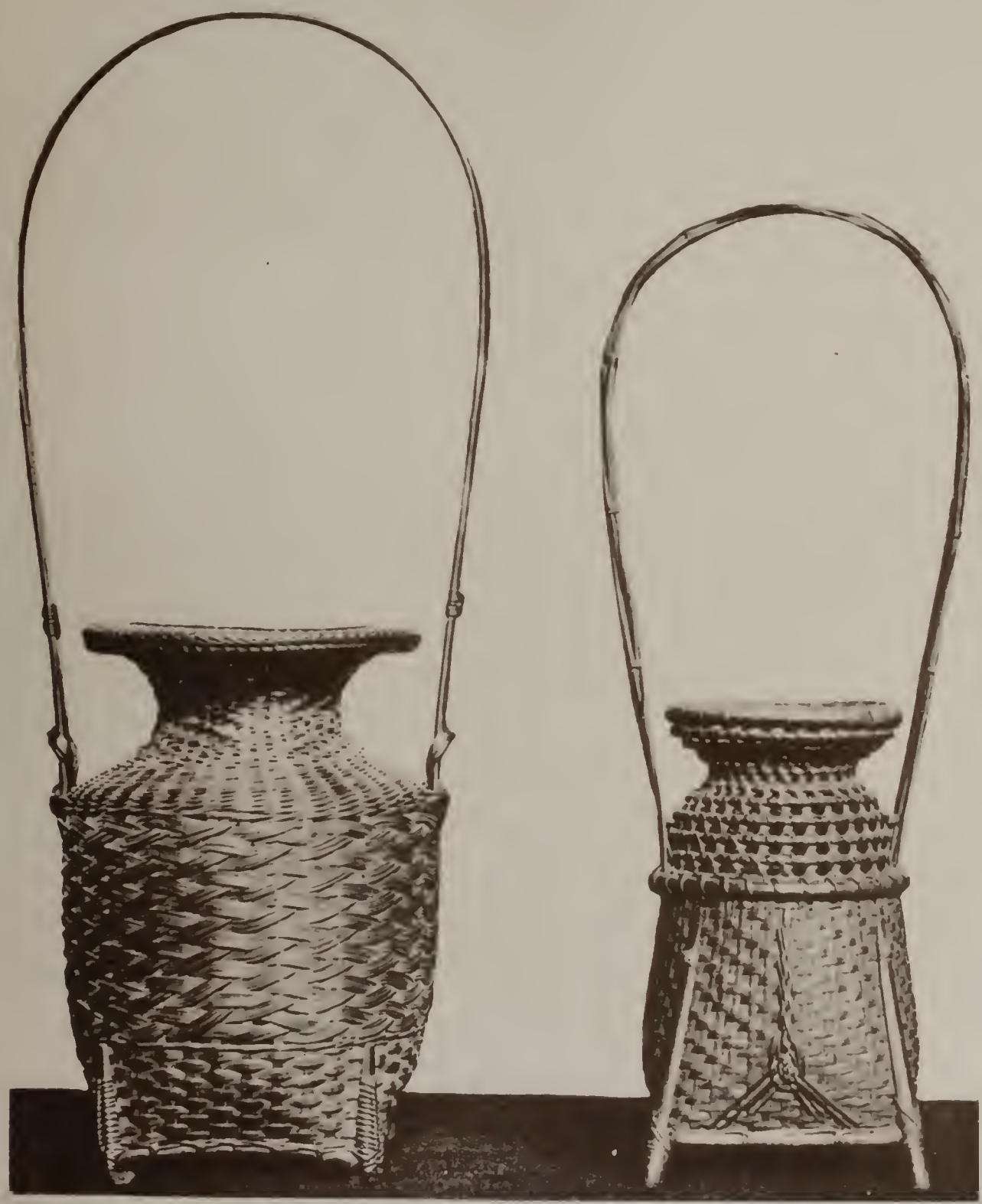
maître et ami M. Heuzey : « Suspendues entre le monde idéal et le monde réel, beaucoup de ces figures restent dans une indécision qui fait une partie de leur grâce. »

Vous avez pu vous dire que l'idée même qui est au fond de tous ces rites antiques, l'idée du mort vivant dans son tombeau et ayant besoin de nourriture et de boisson, désireux de garder sous sa main tous les objets qu'il maniait pendant sa vie, est une croyance bien peu philosophique, une conception enfantine et grossière. Pourtant, qu'est-ce qui prouve d'une façon plus sensible à quelles racines profondes tient cet amour désespéré de la vie qui saisit l'homme en face de la mort? Toutes ces fragiles terres cuites, ces débris d'armes, ces miroirs rouillés et ces vases en morceaux que nous recueillons avec tant de peine dans les tombeaux anciens, c'est encore et toujours la grande espérance de l'humanité, l'espérance de l'immortalité future qu'ils nous révèlent. Mais une chose distingue le Grec de l'homme moderne et chrétien : c'est qu'il n'a pas d'autre foi que dans la vie terrestre et humaine qu'il a connue et pratiquée. Il n'a pas de comptes à régler avec son dieu, il n'a pas de compensations à lui demander, il n'a pas quitté la terre comme une vallée de larmes et la vie comme une prison. Cette terre et cette vie, il les a aimées de toutes les forces de son être; il s'y est épanoui sous le soleil du plus beau climat du monde, et quand il est venu prier sur le rocher sacré de l'Acropole, en face de l'Athéné d'or et d'ivoire sortie des mains de Phidias, il ne lui a demandé qu'une chose, c'est de le faire vivre longtemps et de lui accorder jusque dans la mort l'ombre et le reflet de cette existence qu'il a chérie. Non, pour qui sait la comprendre, ce n'est pas une religion futile et vaine que celle qui a entouré le mort de tous ces menus ustensiles qui restent comme un lien de rattachement suprême avec le monde. Ce miroir oxydé et cette fiole de verre brisée, c'est tout ce qui reste à la jeune femme, mais c'est pour se souvenir du temps où elle était belle et aimée. Ces frêles statuettes, c'est l'image de ses compagnes préférées, des enfants qu'elle a vus jouer autour d'elle, des animaux favoris qu'elle nourrissait de sa main. C'est un monde en raccourci qui tient sous six pieds de terre, et qui rappelle à tous que la vie était bonne.

Les livres sacrés de la religion chrétienne ont répandu une idée tout opposée, et cette idée a pesé de tout son poids sur l'esprit et sur le caractère des sociétés modernes. « J'ai haï cette vie, dit l'Ecclésiaste, à cause que les choses qui se sont faites sous le soleil m'ont déplu, parce que tout est vanité et tourment d'esprit. » A cette parole désespérée la religion antique répond par le cri de regret éloquent, qui sort de la bouche du plus illustre des Grecs, Achille, quand il dit à Ulysse dans les Enfers : « J'aimerais mieux, simple bouvier, être au service du dernier des pauvres parmi les vivants que d'être le roi de toutes ces ombres mortes! » C'est que la foi du Grec, en effet, est tout entière dans l'amour de la vie; c'est cet amour qu'il a fait passer dans sa littérature et dans ses monuments. Qui osera dire que cette conception de la vie est inférieure à la nôtre? Qui osera dire qu'une religion n'a pas été forte et belle, quand elle a appris aux hommes à élever leurs cœurs au-dessus des misères du monde et à voir dans l'existence ce qu'elle a de sain et de bon, si bien qu'ils n'envisagent pas de plus grande félicité que de pouvoir la recommencer toute semblable dans la mort? Je suis persuadé, pour ma part, que ces croyances n'ont pas peu contribué à faire des Grecs ce qu'ils ont été, à leur assurer le premier rang parmi les nations civilisées et, en particulier, à donner à leurs œuvres d'art cette sérénité, cette santé morale et physique, cette noblesse tranquille que nous admirons, j'ajouterai même, que nous devons envier.

E. Pottier,
Attaché au Musée du Louvre.

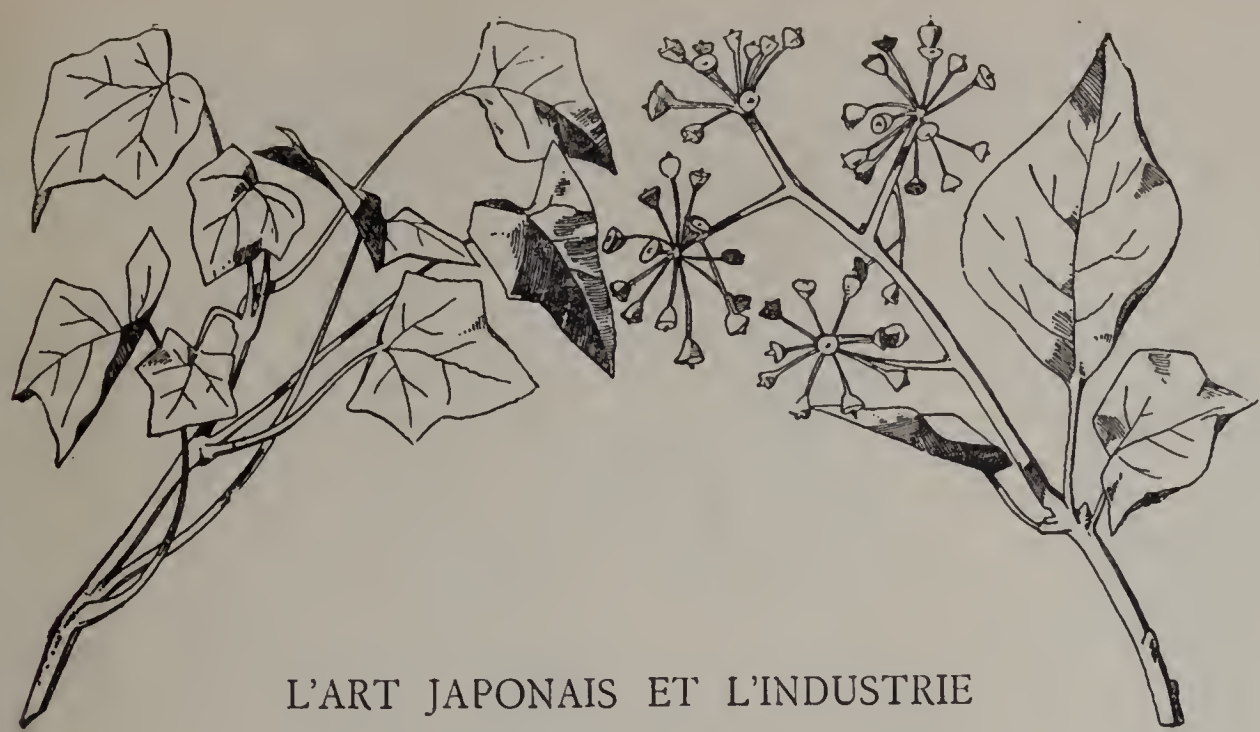
(*La fin prochainement.*)



Ch. Delagrave, Boitou, Paris. Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

VANNERIE JAPONAISE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)



L'ART JAPONAIS ET L'INDUSTRIE

Sous ce titre, *le Japon artistique, documents d'art et d'industrie*, M. Bing, dont tous les amateurs connaissent bien le goût et la compétence, va entreprendre une publication périodique à laquelle nous voulons souhaiter la bienvenue et qui a droit à tous nos encouragements. Cette revue paraîtra tous les mois et contiendra, avec une vingtaine de pages de texte, douze planches hors texte reproduisant les plus parfaits spécimens de l'art japonais, reproduits en noir et en couleur, d'après le procédés perfectionnés de M. Gillot. La première livraison du *Japon artistique*, dont nous avons vu les « bonnes feuilles », est absolument remarquable. Ses dix planches donnent le fac-similé si exact des œuvres originales choisies par M. Bing, que l'on croit avoir sous les yeux non les copies, mais les modèles. L'art de la reproduction par les procédés mécaniques, qui a fait en ces dernières années de si étonnants progrès, ne nous avait pas encore donné des résultats aussi parfaits. Nos lecteurs en pourront juger par la planche que nous publions avec ce numéro de la *Revue des arts décoratifs* et qui montre un fragment de tissus japonais orné de fleurs de glycine sur un fond jaune avec quadrillé bleu. Le rendu est tel, l'imitation est poussée si loin qu'on a l'illusion de la réalité, et qu'il semble qu'on va toucher du doigt les fils de l'étoffe de soie au lieu de la surface unie et lisse du papier. Un tel résultat fait le plus grand honneur à M. Gillot.

Voici en quels termes excellents M. Bing a exposé la portée et l'utilité de la publication dont il prend la direction :

« En faisant paraître le présent ouvrage, ce n'est pas un nouveau chapitre que je prétends ajouter aux travaux érudits qui ont été publiés sur l'histoire de l'art au Japon. On ne trouvera pas dans ces feuilles volantes un guide destiné à l'exploration de quelque recoin ignoré; il n'y sera exposé aucune doctrine imprévue et savante. Des maîtres en esthétique se sont emparés de ces études et y ont appliqué le plus subtil esprit d'analyse : les origines ont été soigneusement établies; les méthodes classées et comparées, divisées par écoles; les dates ont été recherchées avec acharnement, et les questions douteuses controversées.

« Mais s'il est au mieux d'avoir introduit la lumière dans les questions abstraites de la théorie au plus grand profit des esprits curieux qui ne sauraient se déclarer satisfaits à moins d'avoir pénétré derrière toutes les coulisses; si l'on a du même coup merveilleusement servi les intérêts de nos passionnés collectionneurs, en quête d'états civils authentiques pour la foule des objets aimés qu'ils avaient amassés jusque-là avec un flair

purement empirique, il reste à entreprendre encore l'initiation de la grande masse du public aux beautés intimes d'un art qui l'a surtout frappé jusqu'à ce jour par ses qualités superficielles. — Et de fait, comment saurait-il en être autrement?

« Nos grands musées d'État, où se touvent accumulées les merveilles de tous les styles, de toutes les époques et de chaque pays — à l'exclusion d'un seul, — ont dédaigneusement refusé d'ouvrir leurs portes à ce dernier venu. C'est dans la vitrine des bazars que l'objet du Japon trouve un refuge, sous sa forme la moins relevée. C'est là qu'il sollicite, dans un fouillis pittoresque, les regards peu expérimentés du passant. Et celui-ci, attiré par un charme indéniable qui, malgré tout, se dégage de ces mille bibelots d'exportation, oublie de se demander si ce qu'il aperçoit représente autre chose que le vague reflet d'un art qui autrefois fut robuste et sain. — Il ne sait pas que la sculpture dont il admire les formes efféminées a eu pour prototype quelque chef-d'œuvre de vie et de caractère. On ne lui a pas dit que tel vase, qui brille d'un éclat trop vitreux, n'est que la piètre imitation d'une poterie merveilleuse de ton et de perfection technique. Doit-on s'étonner s'il admire quelque tissu de basse époque, lui qui n'a jamais vu se déployer aucune de ces étoffes somptueuses qu'aux temps féodaux l'artiste brodeur couvrait d'ineffables harmonies dans un style de grandeur seigneuriale? Et lorsqu'un de nos artistes se trouve arrêté par les croquis agréables, tracés avec une virtuosité native par quelque dessinateur du Japon moderne, que dirait-il s'il avait devant les yeux les admirables albums où les maîtres fameux des époques passées luttaient de génie avec les graveurs chargés d'interpréter et de multiplier leurs œuvres?

« Il m'a semblé que pour donner cette sensation précise des choses, il n'y avait qu'un seul moyen efficace : celui de parler aux regards par une reproduction fidèle des originaux.

« C'est à la mise en pratique de ce système que sera consacrée tout entière la tâche que j'entreprends aujourd'hui. Elle consistera à faire passer sous les yeux de l'amateur, à l'aide des meilleurs procédés de gravure, une série ininterrompue de documents variés, tirés de toutes les branches d'art et empruntés aux époques les plus diverses, à l'effet de constituer ainsi une sorte d'encyclopédie graphique pour l'éducation de tous les adeptes fervents de l'art japonais, désireux d'en suivre le développement dans ses diverses manifestations.

« Cependant, là n'est pas le but unique que cette publication se propose de poursuivre. Elle s'adresse tout particulièrement aux nombreuses personnes qui, à un titre quelconque, s'intéressent à l'avenir de nos arts industriels, à vous notamment, ouvriers modestes ou grands manufacturiers, qui avez un rôle actif dans cette partie de notre force productive. Dans les nouvelles formules d'art qui nous sont venues de la côte la plus extrême de l'Extrême Orient, nous avons en effet à chercher quelque chose de plus qu'un régal platonique pour nos dilettanti d'humeur contemplative. Nous y trouverons des exemples dignes à tous égards d'être suivis, non certes pour ébranler les bases de notre vieil édifice esthétique, mais pour venir ajouter une force de plus à toutes celles que depuis des siècles nous nous sommes appropriées pour en étayer notre génie national. »

S. Bing.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

L'ORNEMENTATION DES TISSUS

GLYCINE; soie brochée. Fin du XVIe siècle.

L'EXPOSITION DE COPENHAGUE

Les expositions d'art décoratif sont si fréquentes par le temps qui court et contiennent, en réalité, si rarement des œuvres intéressantes et nouvelles, de nature à nous éclairer sur les progrès du goût en Europe, que nous ne croyons pas devoir toujours en donner dans ce recueil des comptes rendus détaillés. Mais il nous faut faire une exception en faveur de celle de Copenhague.

Non seulement celle-ci a pour nous un attrait particulier en ce que ses promoteurs se sont adressés à la société dont notre Revue est l'organe pour y organiser la section française, honneur auquel l'Union centrale des arts décoratifs a répondu avec tout l'empressement et tout le zèle qu'elle est habituée à montrer quand il s'agit des intérêts de nos industries nationales; — mais elle offre par surcroît un intérêt général qu'on ne peut méconnaître, car elle atteste les progrès considérables accomplis depuis l'Exposition universelle de 1878 par le Danemark dans les arts décoratifs.

Le président de l'Union centrale, M. Antonin Proust, convié à visiter cette exposition, est allé à Copenhague avec le secrétaire général de notre société, et a pu se rendre compte de l'excellente installation donnée par les soins de notre architecte, M. P. Lorain, à la section française, et des efforts remarquables faits par les autres nations, la Russie, l'Angleterre, l'Autriche-Hongrie, l'Allemagne et l'Italie, pour figurer avec éclat dans ce concours international.

Il a pu constater que si d'une part ces divers pays ont envoyé à l'exposition scandinave des productions aussi nombreuses que variées, que si le *Kensington Museum*, sur la demande du prince de Galles, a dégarni ses vitrines de reproductions galvanoplastiques, d'autre part la section française, avec sa façade décorée des cariatides michelangesques de

Puget, reproduction du portail de l'hôtel de ville de Toulon, avec les vitrines expédiées par le Musée des Arts décoratifs et remplies des chefs-d'œuvre de notre art français aux siècles passés, avec les magnifiques envois des manufactures nationales de Sèvres et des Gobelins, enfin avec les œuvres modernes des Froment-Meurice, des Christophe, des Barbedienne, des Gallé (de Nancy), etc., il a pu constater, dis-je, que la section française a une fière allure et ne redoute pas les comparaisons.

Le palais principal de l'exposition à Copenhague a été construit en bois; il a la forme d'une basilique à nef allongée. Le transept. à l'entrée, est couronné par une coupole de 40 mètres de hauteur et de 30 mètres de circonférence; la nef se développe sur une longueur de 200 mètres avec 22 mètres de largeur. De chaque côté sont des galeries annexes qui servent de salons d'exposition. Les arcs de voûte, dans lesquels il n'entre pas un clou de fer, sont d'une volée superbe, et la décoration, dans sa simplicité sévère, présente un grand caractère artistique. L'auteur de ce monument, qui est considéré comme un chef-d'œuvre d'architecture scandinave, se nomme M. Nuhrof; il en tire un grand honneur dans ce pays. Ce palais est affecté aux arts décoratifs de la Scandinavie et des principaux pays d'Europe.

A l'extrémité du palais des arts décoratifs sont les sections des beaux-arts scandinaves, dont l'étude spéciale pourrait donner lieu à des observations curieuses qui n'ont pas leur place ici. Dans le jardin, M. Nuhrof a disséminé, avec une fantaisie charmante de perspective et de disposition, des constructions pittoresques pour les sections de pisciculture, d'horticulture, d'agriculture. Une bouteille gigantesque, édifiée par une brasserie, sert de tour Eiffel aux amateurs d'ascensions, et des maisons rivales ont, pour ne point être en reste d'inventions ingénieuses et excentriques, l'une exécuté la reproduction en bois, au tiers, de la terre de l'église Saint-Nicolas, et l'autre construit un phare électrique dans une tour de vieux burg danois.

Mais nous n'avons pas à parler ici de cette partie si vivante et si amusante de l'exposition, non plus que du pavillon élevé sur l'initiative et aux frais de M. Jacobsen, le grand brasseur danois, Mécène d'un autre genre, qui s'est montré si gracieux à l'égard de la petite caravane française, invitée par lui à aller admirer le musée superbe où il a su réunir une quantité considérable de tableaux et de sculptures signés des plus grands noms de notre école. Ce sont principalement les œuvres d'art décoratif, de production danoise, qui doivent attirer notre attention. Encore une fois, elles le méritent, car elles témoignent d'un développement extraordinaire du goût et de la science technique.

Un écrivain, dont la compétence ne vous est point inspecte, et qui dès les premiers jours de l'exposition se trouvait à Copenhague, a envoyé au journal *le Temps* une appréciation remplie de justesse sur le caractère de la production danoise. Nous détacherons ce qui suit de sa correspondance :

« Les céramistes de la manufacture royale de porcelaines et des manufactures privées, au nombre de cinq, ont produit des services de table, des pièces décoratives que signeraient volontiers nos artistes de Limoges et de Nevers. L'ameublement compte de nombreuses maisons dont le personnel de dessinateurs et d'ouvriers tiendrait bon rang au faubourg Saint-Antoine; les meubles sont simples, élégants, solides et d'une rare habileté d'exécution. Deux maisons d'orfèvrerie ont présenté des pièces considérables dont quelques-unes sont de véritables œuvres de maîtrise pour le dessin et pour le travail. Dans l'industrie spéciale de la bijouterie en filigrane, il se fait des merveilles. Le bronze, le cuivre et le fer ne sont point toutefois en si haut progrès; il y a même large lacune à l'exposition pour ce dernier, dont la renaissance est si brillante à cette heure dans tous les pays d'Europe. La reliure d'art est représentée par une maison qui peut marcher de pair avec les plus réputées du continent; je suis convaincu qu'elle produira une vive sensation à Paris en 1889, avec l'album

offert à la princesse de Galles à l'occasion de ses noces d'argent, avec ses reliures au petit fer et polychromes, dont les dessins ont une rare délicatesse et un coloris vigoureux. Les étoffes d'ameublement ne sont point exceptionnelles; mais, dans la broderie à la main, en tout genre de travail et de matière, le Danemark m'a paru pouvoir faire aisément concurrence à la Russie et à l'Orient; l'exposition de cette section est un enchantement. Les femmes danoises de toutes conditions se livrent avec passion à cet art familial et intime, si précieux pour elles dans les longues nuits hivernales du Nord. Je forme le vœu que l'année prochaine, à l'Exposition universelle, la commission du Danemark organise une section spéciale de broderies; nos Parisiennes en seraient ravies. Les modes, les fleurs, ne présentent point d'intérêt; le goût danois n'est pas porté de ce côté-là; évidemment les importations y tuent la production indigène, qui ne trouverait point d'ailleurs dans la population féminine un élément suffisant d'activité et de progrès. La vie mondaine est ici peu compliquée et la cour se distingue par une simplicité toute patriarcale.

« L'industrie artistique danoise, ne pouvant être qu'une industrie nationale, intérieure, sans prétentions possibles à l'exportation, présente un caractère général qui reflète assez exactement la physionomie sociale de ce petit pays. L'art n'y a point de grandes envolées d'imagination, des aspirations irrésistibles vers l'originalité, des audaces d'invention et des excentricités de formes. Il est simple, calme, d'un esprit souriant et d'une grâce aimable, toutes qualités qui m'ont paru être celles des habitants. Dans les meubles, dans les orfèvreries, dans les bijoux on n'épargne point, sans toutefois en accabler les formes, la matière qui est toujours solide, de bon aloi et de valeur. Le travail est généralement précieux et très personnel.

« Les conditions économiques de production, dans ce petit pays, qui compte à peine deux millions d'habitants, sont exceptionnellement favorables aux industries artistiques. L'usine est inconnue; le grand atelier n'existe que pour les industries de consommation domestique. Le petit atelier qui comprend un patron et une dizaine d'ouvriers est la règle. L'apprentissage, long, patient, intime, sous la surveillance immédiate du chef d'atelier, fonctionne admirablement, sans que l'État ait jamais eu à intervenir par des lois pour l'imposer. De nombreuses écoles d'art et d'industrie ont été créées dans tout le pays, qui mettent à la disposition des apprentis et des ouvriers les notions de science et d'art qui leur sont nécessaires pour se perfectionner dans leur métier. En raison de cette constitution spéciale du travail industriel, la femme peut y jouer un rôle actif. Dans la plus importante fabrique de porcelaines de Copenhague, le premier artiste est une femme; le plus habile ciseleur d'une des grandes maisons d'orfèvrerie est également une femme. L'une et l'autre sont sorties de l'École artistique féminine fondée à Copenhague par M. Klein. Les élèves de cette superbe école font de la ciselure, du repoussage, de la gravure en médailles, de la sculpture sur bois et de l'ébénisterie; et elles réussissent admirablement dans toutes ces branches. L'industrie artistique a même conservé encore aujourd'hui, en dépit de toutes les transformations sociales, son caractère familial de jadis. Ce ne sont point seulement les paysans de la Fionie et du Jutland qui font des meubles, qui sculptent des armoires, des dressoirs, des chaires, qui fabriquent des poteries; les bourgeois eux-mêmes se livrent très volontiers à ces distractions. A l'occasion de l'exposition scandinave, il s'est formé une association d'artistes industriels privés, qui a organisé une section spéciale de leurs productions personnelles. Il y a là des meubles, des vases, des orfèvreries, des panneaux décoratifs exécutés par des avocats, des médecins, des négociants; des broderies, des tapisseries, signées de noms de femmes du monde; le tout d'une originalité pittoresque, d'une fantaisie charmante et très souvent d'un fort bon goût.

« Les Danois se rendent fort exactement compte de la situation particulière qui est faite

à leurs industries artistiques par ces conditions sociales et économiques; ils ne songent point à les développer, à les étendre, mais bien plutôt à les perfectionner, à leur donner la supériorité du goût et de l'élégance, de la belle matière et de la bonne fabrication. C'est par là qu'ils veulent lutter et qu'ils lutteront évidemment contre la concurrence étrangère qui les envahit. Je crois que ces informations, que j'ai puisées à bonne source et que j'ai vérifiées sérieusement à l'exposition, peuvent être utiles à nos industriels artistiques. Il n'y a rien à faire pour les œuvres très chères : les grandes fortunes sont rares; la cour vit fort modestement, sans faste, et la bourgeoisie mène un train de vie très simple. L'article de pacotille à bon marché ne se vend point. Les Danois ont fort bon goût et sont connaisseurs. Seule, l'œuvre solide, d'un travail sérieux, d'une belle forme et d'un prix modéré, peut réussir auprès d'eux. Notre industrie artistique possède ces qualités : elle a donc toutes chances de faire ici de bonnes affaires, mais à la condition exclusive qu'elle soit représentée directement dans le pays. Ici, on aime beaucoup la France, sa littérature et son art. L'accueil chaleureux qui est fait à nos artistes et à nos industriels en témoigne avec éclat; mais il faut qu'on nous voie; il faut que nous venions nous-mêmes nous défendre contre nos concurrents et nos adversaires, qui arpentent le pays en tous sens, parlant la langue danoise avec élégance et se transformant prestigieusement en commis voyageurs courtois, aimables et galants. »

C'est pourquoi, ajouterons-nous, la société de l'Union centrale des arts décoratifs a bien fait de prendre en main l'organisation de la section française de l'exposition de Copenhague, et de contribuer par ses efforts à ce que notre pays y soit dignement représenté. Elle a ainsi rempli une partie de la tâche patriotique qu'elle poursuit : le développement de nos industries d'art et l'expansion de l'influence de notre goût national.

ETUDE SUR

LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS

LES MODÈLES

(*Suite* [1].)

MAINTENANT, revenons à l'histoire des modèles; elle présente, dans les dernières années du XVIIIe siècles, un intérêt particulier, en ce sens que ce n'est plus le prince ou son délégué qui fait les choix, mais bien les élus de la nation ou les ministres responsables. Les hommes de la Révolution accordèrent aux Gobelins une attention très réelle; si, malgré les excitations de Marat, les manufactures furent maintenues, c'est qu'on sentait bien qu'elles faisaient partie du domaine d'honneur du pays.

Le ministre de l'intérieur Paré écrit, le 20 octobre 1793, à David pour appeler son attention sur les Gobelins et lui demander de l'aider à procurer aux « habiles et peu aisés ouvriers » de la manufacture « des originaux plus dignes de leur civisme ». Il pense que les deux tableaux du maître représentant Marat et Lepelletier pourraient être multipliés et placés dans les salles des tribunaux et des assemblées des corps administratifs. « Je t'invite pareillement et en général, ajoute le ministre, à t'occuper des moyens de procurer aux Gobelins des originaux républicains. Il serait possible qu'un fonds spécial, accordé pour cet objet, fît partie des encouragements qu'il serait convenable de dispenser aux peintres, et ce serait servir tout à la fois et la peinture que tes talents honorent et que tes soins cherchent à secourir, et un atelier précieux qui en a retracé souvent et avec succès les plus célèbres productions. »

1. Voir page 257 du tome VIII de la *Revue des Arts décoratifs*.

Le ministre ne se rendait pas bien compte de la durée d'un travail de tapisserie; il eût mieux fait, pour multiplier les tableaux de David, de s'adresser à des copistes qu'à des tapissiers, mais l'intention est louable, puisqu'elle devait donner de l'ouvrage aux ateliers; il faut surtout retenir de cette lettre l'inscription possible au budget des dépenses d'un crédit spécial pour les modèles. Le ministre a posé ainsi un excellent principe et il faut lui en savoir gré; malheureusement pour les Gobelins, le principe a toujours été appliqué avec une extrême parcimonie. En demandant à David des modèles patriotiques, le ministre était en profond accord avec le personnel de la manufacture qui, à quelques semaines de là, fut reçu à la barre de la Convention, où il jura de n'employer désormais son talent « qu'à transmettre à la postérité les images des héros et martyrs de la liberté, ainsi que les actions mémorables des Français régénérés et républicains ».

Pour aboutir à des résultats pratiques, la Convention, par un arrêté du 10 mai 1794, décida que « les tableaux qui, d'après le jugement du jury des Arts, avaient obtenu les récompenses nationales, seraient exécutés en tapisserie à la manufacture des Gobelins ». Deux mois après, le 30 messidor an II, le comité du Salut public nomma « un jury d'artistes pour examiner les tableaux existant aux manufactures nationales des Gobelins et de la Savonnerie et déterminer ceux qui, à raison de leur perfection, méritent d'être exécutés par les ouvriers de ces manufactures ». Les tableaux présentant des emblêmes et des sujets incompatibles avec les idées et les mœurs républicaines devaient être exclus de l'exécution en tapisserie. Le jury était composé de Prudhon, Ducreux, Vincent, peintres, Percier, architecte, Bitaubé, Legouvé, hommes de lettres, Moitte, sculpteur, Monvel, acteur et homme de lettres, Belle, directeur des Gobelins, Duvivier, directeur de la Savonnerie. Il se livra à un minutieux examen, et motiva son vote sur chaque ouvrage; j'ai relevé les tableaux éliminés pour des causes étrangères à la politique. En parcourant cette liste, on se convaincra que le jury ne se laissa pas entraîner par un parti pris. A côté de Boucher, de Coypel et de Vanloo, on trouve les maîtres de la nouvelle école; nombre de modèles sont repoussés « sous le rapport de l'art, quoique le sujet soit digne d'être conservé sous le rapport moral » ou que « le sujet soit vraiment philosophique et républicain ».

Modèles rejetés sous le rapport de l'art :

Le Don Quichotte, de Coypel.
Le Printemps, de Callet.
Léda, de Belle père.
La Fête à Bacchus, de Callet.
Diane et Calisto, de Boucher.
Les Pêcheurs, de Boucher.
La Diseuse de bonne aventure, du même.
Vénus sur les eaux, du même.
Vénus aux forges de Vulcain, du même.
Sacrifice à Cérès, de Callet.
Le Courage des femmes de Sparte, de Lebarbier.
L'Automne, de Lagrenée le jeune.
L'Enlèvement de Proserpine, de Vien.
Amynthe et Sylvie, de Boucher.
Musique du berger, d'après Jules Romain.
Psyché, d'après le même.
Danse de nymphe, d'après le même.
Le Bal de Rolland, de Coypel.
La Mort de Sénèque, de Perrin.
Caïus accusé de magie, de Brenet.
Arrie et Pœtus, de Vincent.
Cléobis et Biton, de Durameau.
Hercule enfant, de Taraval.
Générosité des dames romaines, de Brenet.
Les Génies des arts, de Boucher.
Alexandre consultant l'oracle, de Lagrenée l'aîné.
La Mort d'Alceste, de Peyron.
Le Printemps, de A. Vanloo.
Simon l'Athénien ouvrant ses jardins au peuple, de Hallé.
Le Triomphe d'Amphitrite, de Taraval.
Jeux d'enfants, de Bachelier.
Travail dans l'intérieur du sérail, de A. Vanloo.
Clity transformée en fleur du soleil, de Belle père.
Le Jugement de Salomon, de Coypel.
Le Sommeil de Renaud, du même.
Roger chez Aliesse, de Colin de Vermont.

Suzanne accusée, de Coypel.

La Destruction du palais d'Armide, de Coypel.

Le Départ d'Achille, de Coypel.

Latone, du même.

Les Mois de Lucas.

L'Evanouissement d'Armide au départ de Renaud, de Coypel.

Le Toucher. Tapisserie des Gobelins, d'apres MM. P. Baudry pour les figures, J. Dieterle pour la disposition genérale et les ornements, Chabal-Dussurgey pour les fleurs, Lambert pour les animaux (1869).

La Continence de Bayard, de Durameau.

Les Adieux d'Hector et d'Andromaque, de Coypel.

Le Parnasse, de Mignard.

Le Cheval razé, d'après Desportes, par Huet.

Amours brûlant leurs flèches, de Boucher.

Psyché et l'Amour, du même.

Scènes pastorales, du même.
Neptune et Amimone, du même.
Céphale et l'Aurore, du même.
Vertumne et Pomone, du même.
Jeux d'enfants, du même.
Paysages servant d'agrandissements aux ovales de Boucher.
Athalie, copie d'après Coypel.
Renaud, du même.
Achille, de Hallé.
Combat de Mars et de Diomède, de Doyen.
Emélie justifiée dans le temple des Vestales, de Suvée.
Briséis emmenée de la tente d'Achille, de Vien.
Popilius et Antiochus Epiphanès, de Lagrenée l'aîné.
Combat des Grecs et des Troyens, de Brenet.
Courage de Porcia, de Lépicié.
Achille secouru par Vulcain, de Vincent.
Junon empruntant à Vénus sa ceinture, de Belle père.
Le Départ de Régulus, de Lépicié.
Ulysse chez Circé, de Lagrenée le jeune.
Télémaque et Mentor dans l'île de Calypso, de Lagrenée le jeune.
Le Départ d'Énée, de Suvée.
Verginius prêt à poignarder sa fille, de Brenet.
Herminie chez les pasteurs, de Durameau.
Fabricius refusant les présents de Pyrrhus, de Lagrenée l'aîné.
L'Aurore et Céphale, de A. Vanloo.
Jeux d'enfants, de Vien.
Manlius Torquatus condamnant son fils à mort pour avoir vaincu l'ennemi contre les ordres de la République, qui lui avait défendu de combattre, de Berthélemi.
La Mort de Priam, de Regnault.
Moïse sauvé des eaux, de Lagrenée le jeune.
Enfants, de C. Vanloo.
Silène barbouillé de mûres par Eglé, de Hallé.
L'Enlèvement d'Europe, de Pierre.
Le Sommeil de l'Amour, de Belle père.
Saturnales, de Callet.
Thésée domptant le taureau, de C. Vanloo.
Orphée aux enfers, de Restout.
L'Age d'or, de Tremollière, fini par Gobel.
Psyché abandonnée par l'Amour, de Coypel, copie par Belle père.
Hippomène et Atalante, de Hallé.
Pygmalion, de Restout.

La prohibition ne fut pas de longue durée. Un grand nombre de modèles exclus furent repris; en l'an VIII on mit sur métier *Aminthe et Sylvie*, de Boucher, *Clity transformée en fleur du Soleil*, de Belle père, l'*Enlèvement de Proserpine*, de Vien, et en l'an XII *Briséis emmenée de la tente d'Achille*, du même peintre [1]. La tenture des *Indes* était en permanence.

Le jury des Arts, pour bien marquer ses tendances, rédigea les conditions d'un concours pour les modèles des Gobelins.

« Pour les sujets historiques, il recommande aux artistes de s'inspirer, avant tout, des grandes scènes de la Révolution française, des actions héroïques des guerriers qui, depuis 1789, ont combattu pour le salut de la Patrie.... Il faut rappeler à nos descendants tous les actes de vertu qui, parmi nous et chez les nations anciennes et modernes, ont honoré l'humanité; égayer l'imagination par des sujets agréables, puisés dans la Fable et dans les poèmes qui, depuis tant de siècles, sont en possession de notre estime; couvrir une vérité utile du mode ingénieux de l'allégorie, charmer les yeux, plaire à l'esprit et l'instruire; respecter les mœurs et la sévérité des principes républicains. »

« Voilà ce qui doit animer les artistes qui voudront consacrer leur talent à la régénération de cet établissement qui, sous tous les rapports, réunit l'utilité, l'agrément et la magnificence. »

1. La manufacture possède encore ce modèle en copie.

Mais entre la proclamation et la clôture du concours, il fallait des modèles; le jury se rendit au Muséum et fit choix notamment des œuvres suivantes :

L'Éducation d'Achille, par Regnault.

La Paix ramenant l'Abondance, l'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice, par Mme Le Brun.

Antiope, par le Corrège.

Déjanire et Nessus, par le Guide.

Borée et Orithye, par Vincent.

Terpsichore, par Lesueur.

Le jury visita aussi les ateliers et accepta : chez David, *Brutus* et *le Serment des Horaces;* chez Vincent, *Zeuxis se choisissant un modèle parmi les plus belles filles de la Grèce;* chez

Le Printemps et l'Été. Tapisserie des Gobelins, d'après MM. P. Baudry pour les figures et Chabal-Dussurgey pour les fleurs (1867).

Regnault, *la Liberté et la Mort;* dans l'atelier de Lemonnier, il refusa : *Cléombrote et Chelonis.*

Le programme du concours était trop nébuleux. Qu'était-ce en effet que la *régénération* des Gobelins que le jury appelait de ses vœux? Ce n'était pas certes le retour à une technique ancienne dont personne ne se préoccupait, c'était apparemment une régénération morale, dont les sujets représentés devaient être l'expression. Mais alors comment concilier les termes d'un programme qui de la vertu austère allait jusqu'à l'allégorie, avec les décisions du Jury qui venait de rejeter de la liste des modèles le *Courage des femmes de Sparte*, le *Départ de Régulus* aussi bien que les *Don Quichotte*, *les Indes*, *le Printemps?*

La tentative ne donna pas de résultat, et ce n'est qu'en 1880 qu'un concours public eut lieu et avec succès.

La reproduction des tableaux fut dès lors la règle générale; sauf pour quelques portières et cantonnières et pour les portraits officiels, on ne vit entrer aux Gobelins sous l'Empire, en fait de modèle nouveaux, que les tableaux des maîtres du temps. Le procédé était commode pour les administrateurs; il les exemptait du plus grand de leurs soucis, les commandes spéciales, et bornait leur action au maintien de la discipline et à l'exécution des tapisseries, qui parurent d'autant plus parfaites qu'elles donnaient davantage l'illusion de la peinture à l'huile.

La Restauration resta dans les mêmes errements.

Pendant le règne de Louis-Philippe, la copie des tableaux continue. Cependant Alaux et Couder furent chargés de composer une suite de modèles originaux, *les Châteaux*, destinés au palais des Tuileries. M. Ingres, appelé plus tard à se prononcer sur ces ouvrages, déclara que les modèles ne remplissaient pas les conditions désirables pour la tapisserie. Les pendentifs de la Farnésine servirent de modèles à la même époque. M. Ingres en fut satisfait. « La reproduction de cette belle peinture, écrit-il, perfectionnera certainement le talent des artistes, en les ramenant à la simplicité dont les avait depuis longtemps éloignés le mauvais choix de leurs modèles. »

Quelques semaines après la Révolution de Février, le 30 mars 1848, le gouvernement nomma un conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales, avec mission de rechercher et de proposer toutes les réformes à opérer dans le régime de ces établissements, sous le double rapport artistique et industriel [1]. La question des modèles fut souvent à l'ordre du jour de l'assemblée; on déplora généralement les choix antérieurs tout en rendant hommage à la perfection de l'exécution.

M. Ingres se laissait toujours dominer par l'idée que la tapisserie avait pour but essentiel de reproduire les œuvres des maîtres, afin de prolonger leur existence. A chaque occasion il revenait sur cette pensée; un jour il disait : « Il y a une pensée bien triste qui s'attache à toutes les créations de l'homme, telle que la destruction inévitable qui les attend dans un temps donné; il serait à désirer qu'on s'occupât sans cesse des moyens d'éloigner, sinon de vaincre ce résultat fatal. » Plus tard, il résume comme il suit son impression sur les manufactures de tapisseries :

« En ce qui le concerne, comme faisant partie de la commission chargée de suivre les travaux des Gobelins et de Beauvais, il certifie les notables progrès qu'il a eu occasion de constater et qui, selon lui, sont des gages très rassurants pour l'avenir. Il croit pouvoir en augurer que tous les produits qui sortiront désormais de ces établissements, seront véritablement artistiques, comme sentiment du dessin, de la couleur des modèles, qu'ils formeront en un mot des œuvres complètes. Il cite notamment un travail en cours d'exécution, d'après un tableau de Sébastien del Piombo, et qui offre des résultats admirables. Il ne s'agit donc que de donner de bons modèles pour qu'ils soient reproduits dans toutes les conditions de perfection désirable. C'est un motif pour lui d'insister sur une pensée qui le préoccupe sans cesse, celle d'arracher les chefs-d'œuvre à la destruction; il voit dans ce mode de reproduction un moyen de plus de les perpétuer et de les transmettre à la postérité. Il y verrait en même temps l'avantage de conserver à la manufacture des Gobelins sa prééminence et le rôle de supériorité qui lui a été si longtemps dévolu. Il pense qu'on pourrait même, sans doute, dans une certaine mesure et à titre de récompense, admettre les œuvres éminentes des artistes vivants à la reproduction par la tapisserie. Cette distinction, nécessairement rare et exceptionnelle, deviendrait une nouvelle source d'émulation et d'encouragement pour beaucoup d'artistes [2]. »

Il régnait cependant dans le Conseil un courant salutaire, visiblement provoqué par les peintres décorateurs et les architectes. Un cri d'alarme, le premier depuis le funeste usage, fut jeté contre l'imitation des tableaux et le trompe-l'œil; on proclama que les principes suivis jusque-là étaient faux et que, pour tirer la manufacture « de l'état de caducité apparente » où elle se trouvait, il fallait y renoncer au plus vite. Mais les révolutions sont lentes en tapisseries et les commissions sont en général assez disposées aux transactions, de sorte qu'au

1. Le conseil fonctionna jusqu'au mois de novembre 1851; il compta parmi ses membres, MM. Ingres, Delaroche, Labrouste, Klagmann, Séchan, Feuchère, Badin, Ebelmen, Dieterle, Chevreul, Fleury, de Lasteyrie, Viollet-le-Duc, de Lavenay, duc de Luynes, Lacordaire, Cornu, de Nieuverkerke, Ary Scheffer, Duban, Muller.

2. M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, donna satisfaction à M. Ingres. En 1876, les Gobelins mirent sur métier l'*Homère déifié*. La tapisserie, de la grandeur de la peinture, a été affectée au Musée de Versailles. La manufacture de Sèvres a reproduit également *la Source* et l'*Andromède*.

lieu de trancher carrément dans le vif on s'arrêta à la combinaison que voici, que M. Ingres lui-même appuya de son autorité.

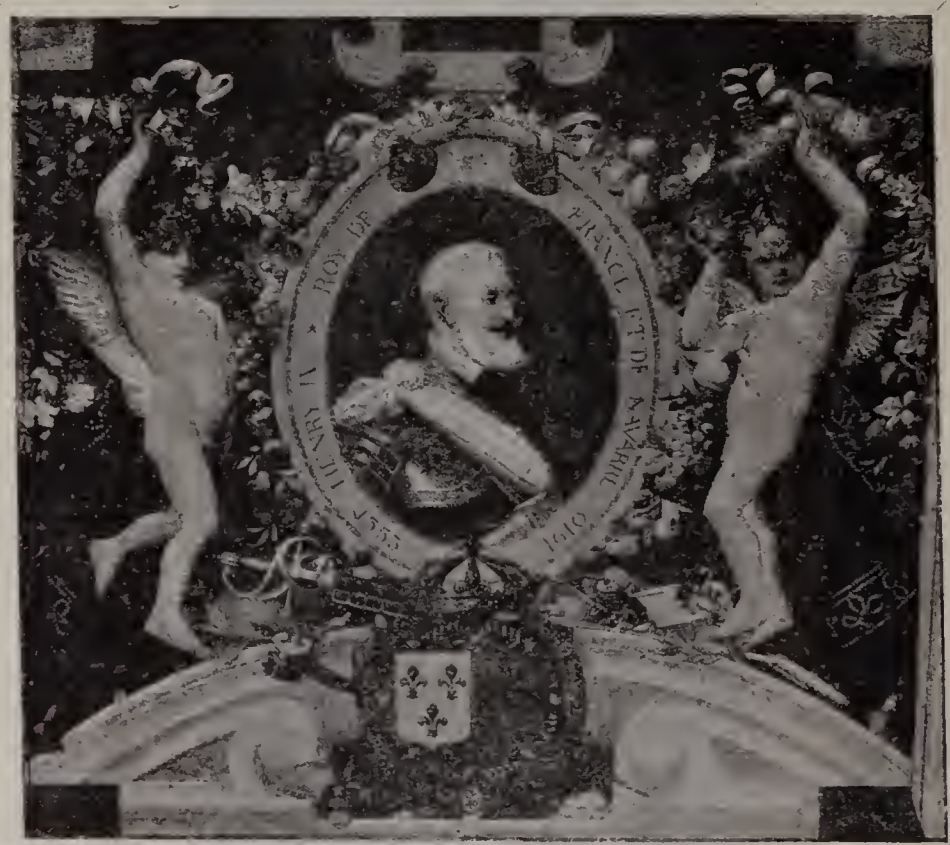
L'art de la tapisserie ne doit être considéré qu'au point de vue décoratif. On mettra

Le Vin. Tapisserie des Gobelins, d'après M. Mazerolle (1873).

sous les yeux des artistes chargés de peindre les modèles et des tapissiers, les anciennes tapisseries appartenant à l'État, pour leur indiquer les moyens simples et larges par lesquels on procédait jadis. La fabrication sera dirigée vers l'ameublement et la décoration des édifices civils et religieux. Aux palais épiscopaux et aux églises seront réservées les repro-

ductions des chefs-d'œuvre des maîtres, avec des bordures appropriées aux sujets et aux locaux.

Tout en étant condamnée, la copie des tableaux n'était donc pas prohibée; cette inconséquence n'est point pour nous surprendre. Soyons assurés qu'elle a eu pour cause l'influence personnelle de M. Ingres et l'état des crédits insuffisant pour alimenter les ateliers de modèles spéciaux. Le Conseil proposa spécialement comme lieu de décoration l'Hôtel de Ville de Paris, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, alors en construction [1], l'église Sainte-Clotilde et la Galerie d'Apollon; la célèbre Galerie seule reçut en 1863 une suite de portraits en tapisserie que le public s'obstine, non sans quelques raisons, à prendre pour des tableaux. Des copies de Raphaël, du Guide, du Titien, de M.-A. de Caravage et d'autres envoyées par



Henri IV. Tapisserie des Gobelins destinée à la galerie d'Apollon du Musée du Louvre, d'après M. P.-V. Galland (1888).

les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, firent à peu de frais pour la manufacture office de modèles sous le second Empire tout comme du temps de Louis XIV. On reprit divers modèles anciens de Le Brun et de Boucher, on interpréta Le Sueur et Lancret, mais, ce qui fut mieux, on exécuta une tenture spéciale pour le salon des Cinq-Sens du palais de l'Elysée. Cette suite, la plus intéressante de toutes celles qui ont été fabriquées aux Gobelins de 1851 à 1870, est due à la collaboration de MM. Baudry pour les figures, Chabal-Dussurgey pour les fleurs, Lambert pour les animaux et Dieterle pour la composition générale, inspirée du reste par les *Portières des Dieux* d'Audran.

La période suivante fut particulièrement heureuse pour la manufacture. M. Darcel entra de pied ferme dans la voie des réformes; il put faire commander sur les crédits de la manufacture à M. Mazerolle, à M. Ehrmann, à M. Lameire, à M. L. O. Merson, à M. Maillart, à M. Lechevellier-Chevignard des modèles spéciaux; l'aide de divers services des Beaux-

1. M. Balze étudia particulièrement la décoration en tapisserie de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, il ne put pas donner suite à ses projets.

Arts et des Bâtiments civils lui permit de s'adresser au talent si distingué de M. Galland et à plusieurs peintres de paysage pour la décoration du salon de l'Elysée et pour l'escalier d'honneur du Sénat. Malgré cet appui financier, qui porta presque au double le fonds d'argent destiné aux modèles, l'administration dut cependant avoir encore recours à des peintures qui n'avaient pas été conçues en vue de la tapisserie, et Raphaël, Chardin, F. Ehrmann, J. Marchart, J. Lefebvre furent mis à contribution.

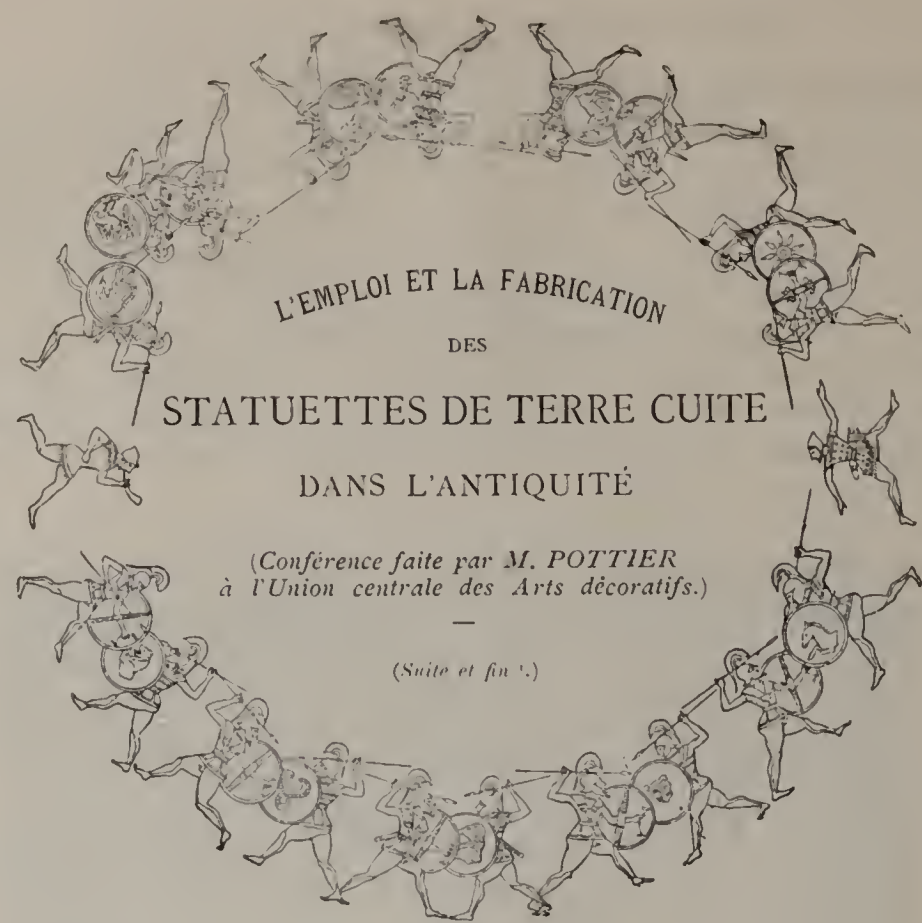
Un concours public eut lieu en 1880 pour la décoration de la chambre de Mazarin à la Bibliothèque Nationale; les modèles de M. Ehrmann, qui remporta le prix, donnèrent d'excellentes tapisseries, mais un projet aussi important — il comporte trois grandes pièces et deux de dimensions moindres — a eu l'inconvénient d'absorber les fonds attribués aux modèles pendant de longues années.

La situation présente est donc difficile. Le crédit des modèles est engagé, et, lorsqu'il deviendra libre, il sera insuffisant pour alimenter les métiers de modèles nouveaux, il s'en faudra même de plus des trois quarts; le concours des autres administrations est des plus douteux et on ne saurait y compter. On sera donc forcément conduit à choisir parfois des peintures propres à être traduites en tapisseries, quoique n'ayant pas été conçues dans cette vue, et de reprendre des modèles déjà exécutés. Depuis la fondation des Gobelins il en a toujours été ainsi; c'est notre consolation et ce sera notre excuse.

(*A suivre.*)

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture nationale des Gobelins.

Cul-de-lampe composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. P.-V. Galland.



L'EMPLOI ET LA FABRICATION DES STATUETTES DE TERRE CUITE DANS L'ANTIQUITÉ

(Conférence faite par M. POTTIER à l'Union centrale des Arts décoratifs.)

—

(Suite et fin [1]*.)*

II

Je viens de vous faire, en quelque sorte, l'histoire morale et religieuse des terres cuites grecques en examinant à quels usages elles servaient. Il me reste à retracer brièvement leur histoire artistique, et je commencerai d'abord par des détails purement matériels, par la fabrication. Avant qu'une statuette fût mise au point où vous la voyez maintenant (et il faut de plus vous les figurer revêtues de couleurs vives qui ont aujourd'hui disparu), par quelles séries d'opérations devait-elle passer? Il y en avait cinq : le moulage, l'assemblage des pièces, les retouches, la cuisson et la coloration.

1° *Moulage.* Le fabricant disposait d'une série de moules faits en terre dure, réfractaire, très cuite et ne subissant plus aucun retrait sous les variations de température. Pendant que je faisais avec mon ami M. Reinach les fouilles de Myrina, en Asie Mineure, je fis la connaissance à Smyrne d'un amateur d'antiquités, M. Spiegelthal, qui eut la complaisance de me faire cadeau d'un fort joli moule de terre cuite, trouvé dans la contrée, et que je puis mettre sous vos yeux. J'ai fait faire au Louvre une empreinte de terre glaise prise dans ce moule, en sorte que vous pourrez juger d'une des parties les plus importantes de l'opération. On prenait une terre bien épurée qu'on pétrissait et qu'on malaxait avec soin pour la rendre ductile. On en formait une série de boulettes qu'on étend sur le creux du moule et qu'on fait pénétrer avec soin dans toutes les parties évidées. On forme ainsi une couche assez épaisse qui remplit le moule et on le laisse sécher pendant vingt-quatre heures. La terre humide, en se séchant, se contracte et se resserre. Ce retrait permet de retirer facilement au bout de ce temps l'épreuve du moule, et elle apparaît avec toutes les finesses des creux.

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, t. VIII, p. 345.

Vous pouvez remarquer que ce moule ne donne que la partie antérieure de la statuette, sans la tête. Les bras y sont figurés, parce qu'ils sont cachés sous la draperie, mais dans des figurines dont les bras s'écartent du corps, par exemple dans cette statuette de Myrina, il faut que les bras, comme la tête, soient faits dans des moules spéciaux. Chacun de ces moules ne donne que la partie antérieure ou postérieure de l'objet. Les anciens y trouvaient le grand avantage de laisser la statuette et les parties de la statuette creuses à l'intérieur. Comme, à la cuisson, il y a un fort retrait de la terre et que toutes les vapeurs d'eau s'en échappent, les maquettes pleines se seraient facilement brisées dans le four. On ne faisait de statuettes pleines que pour les objets de très petites dimensions. Ce creux intérieur même ne suffit pas. Pour permettre aux vapeurs d'eau de trouver leur issue, on pratiquait à la partie postérieure de la figurine un trou plus ou moins large, qu'on appelle le trou d'évent et qui enlevait tout risque de voir la statuette se fendre ou éclater. C'est une espèce de soupape de sûreté.

2° *Assemblage*. Quand toutes les parties antérieures et postérieures du corps, de la tête, des bras et des jambes, étaient prêtes, on les assemblait. On appliquait l'une contre l'autre ces parties, qui laissaient une cavité intérieure, et, comme la terre était encore molle, elles se collaient l'une à l'autre par simple juxtaposition. Ensuite, pour faire disparaître les lignes de suture, on prenait un peu de barbotine, de terre délayée, et on en badigeonnait les points de contact. Quand la statuette est cuite, il est impossible de voir les points de jonction ; l'adhérence est parfaite, mais il arrive souvent que, quand la statuette est brisée par un choc accidentel, les parties se séparent en longueur, suivant leur ligne de suture, et l'on se rend très bien compte de la fabrication.

3° *Retouches*. Les parties étant assemblées, on passe à la troisième opération, la plus délicate. Ce sont les retouches. Ce sont elles qui donnent tout son prix à l'œuvre d'art. Nous possédons au Musée du Louvre des statuettes de Tanagra ou de Myrina qui sont fort instructives à cet égard. On en voit qui sont sorties d'un moule identique; mais les unes sont restées à l'état brut ou ont été retouchées par une main maladroite; elles manquent de finesse et de charme. Les autres ont été retouchées avec soin; les étoffes tombent en plis gracieux et souples; les mains et les pieds sont bien modelés, les traits du visage indiqués avec une finesse merveilleuse; celles-là sont des œuvres charmantes, et, au premier abord, on aurait peine à croire qu'elles viennent du même creux que les autres.

Il y a aussi une partie de cette opération où se révèle la science de l'artiste. C'est le port qu'il donne à la tête, les accessoires qu'il ajoute. Il suffit d'un coup de pouce adroitement donné pour faire prendre à la tête une attitude gracieuse ou provocante; dans la main on met un éventail, une couronne, un coffret, sur la tête un chapeau, et l'on fait ainsi, avec un seul et même moule, toutes sortes de petites figures de femmes qui n'ont plus entre elles qu'un air de parenté et qui ont chacune leur personnalité propre. Vous comprenez qu'avec ces procédés on pouvait, grâce à un très petit nombre de creux, créer une foule de sujets. C'est ainsi qu'avec le même corps d'homme nu on peut faire un Hercule, en lui mettant une tête barbue et une massue dans la main, un Eros en lui adaptant une tête juvénile et en appliquant des ailes dans le dos, un Bacchus en le couronnant de pampres et en plaçant un cratère dans sa main, etc. Les modeleurs grecs ont fait preuve d'une merveilleuse adresse et d'une fertilité d'imagination étonnante dans le mélange et la combinaison de leurs différents moules; ce n'est qu'en regardant avec soin une collection de même provenance qu'on peut s'en rendre compte.

4° *Cuisson*. Les figurines sont très peu cuites. Ni pour les statuettes ni pour les vases d'argile les anciens n'ont employé les cuissons à grands feux qu'on emploie dans la céramique moderne. Leurs cuissons devaient se faire à feu très doux, car les terres ont gardé une

porosité excessive qui nuit aujourd'hui à leur conservation. Dans la terre des tombeaux toujours imprégnés d'une certaine humidité, les statuettes acquièrent un degré de friabilité excessive qui en rend l'extraction très difficile. A Myrina, nous faisions dégager les objets, dès qu'ils étaient signalés, par un très habile ouvrier qui se servait de la simple pointe d'un canif et qui passait plusieurs heures à débarrasser les statuettes de leur couche de terre; mais il suffisait que la pointe du canif heurtât le moins du monde une tête, un bras ou une jambe, pour que ce morceau se détachât et tombât. C'est pourquoi vous voyez dans les collections tant de bras, de jambes et de têtes recollés. Au bout de quelques heures passées à l'air et au soleil, l'argile a repris sa consistance ferme et solide.

5° *Coloration*. Cette porosité excessive explique aussi pourquoi les couleurs ont disparu de la plupart de ces figurines. C'est un fait aujourd'hui reconnu qu'elles étaient toutes peintes de vives couleurs. Même sur celles qui paraissent les plus dépourvues de couleurs on retrouve toujours à la loupe, dans les creux, dans les plis des vêtements, quelque trace de polychromie. C'est que ces couleurs ordinairement ne sont pas cuites; on les appliquait après la cuisson et elles avaient par conséquent une très faible adhérence. Dès que l'humidité avait pénétré l'argile, les couleurs se fendillaient, s'écaillaient et tombaient. Les statuettes sur lesquelles les couleurs sont bien conservées offrent une espèce de glacis, de vernis, qui est déposé en couche légère par-dessus la couleur et qui a empêché les effets désastreux de l'humidité : il est possible aussi que certaines couleurs aient été cuites à feu doux avec la statuette; dans ce cas, elles ont pris une plus forte adhérence et se conservent mieux. Nous en avons au Louvre un exemple curieux, provenant de Myrina. Quand on ouvrit le tombeau sous nos yeux, nous vîmes que le mort, suivant un usage assez fréquent, avait été incinéré dans l'intérieur même du sarcophage; les ossements étaient réduits à l'état de poudre blanche; on distinguait des espèces de tissus floconneux qui devaient provenir des vêtements, et même à une extrémité, on retrouva encore des fragments de bois à demi consumés. Les statuettes avaient été brûlées sur le même bûcher avec le mort; elles étaient toutes éclatées et fendues, noircies par la flamme. Mais cette cuisson accidentelle avait eu l'avantage de fixer les couleurs, qui apparurent au jour dans toute leur fraîcheur. Aujourd'hui, au contact de l'air, elles se sont un peu éteintes; mais vous jugerez d'après cette aquarelle de la vivacité des tons et de leur éclat. Ce fragment est extrêmement précieux pour l'étude de la céramique antique; c'est ainsi qu'il faut se figurer toutes les statuettes que nous voyons aujourd'hui sans couleurs. Vous y remarquerez quelques traces de dorure qui rehaussent la bordure des vêtements et qui indiquent la place des bracelets et des colliers sur la chair. La dorure est, en effet, fréquemment employée, et l'on en trouve des traces sur un grand nombre de figurines. Nous connaissons même quelques fragments de Smyrne qui sont entièrement dorés, y compris les parties nues du corps. Il y avait là un curieux procédé pour donner à l'argile l'apparence des bronzes dorés que les particuliers riches pouvaient seuls acheter. C'est un procédé analogue à celui dont on se sert aujourd'hui dans les plâtres métallisés, dont vous verrez de nombreux spécimens dans les galeries de l'Exposition.

Voilà donc les cinq opérations par lesquelles a passé chaque figurine antique. Vous voyez qu'elles sont assez délicates et exigent une main adroite et exercée. Il ne suffisait pas d'avoir un bon moule; la pièce n'acquérait de valeur qu'entre les mains d'un véritable artiste qui savait retoucher et peindre avec goût. C'est ce qui fait la supériorité des artistes de Tanagra sur toutes les autres fabriques : on sent qu'ils ont vécu au milieu des chefs-d'œuvre de l'art grec du IVe siècle, qu'ils ont été à l'école de Praxitèle, qu'ils sont tout imprégnés des traditions de cet art sobre et délicat que nous admirons dans la sculpture antérieure à Alexandre.

Si 'on examine avec soin cette série nombreuse de petits monuments, on se rend compte promptement de deux principes qui dominent l'esthétique de cet art industriel. Il y a, d'une part, copie et imitation directe des œuvres d'art connues; il y a, d'autre part, invention. Mais ces deux principes se mêlent et se confondent. La copie n'est jamais littérale; l'invention n'est jamais absolument originale. C'est là le caractère curieux de cette catégorie d'artistes qui se consacraient à la fabrication des figurines; ils n'étaient ni artistes au sens élevé du mot, ni ouvriers reproduisant mécaniquement un modèle. Quelques exemples nous feront toucher du doigt cette qualité distinctive. Prenons le motif de la Vénus accroupie connue par des marbres du Vatican et du Louvre. Le même sujet a été fait par un modeleur de Myrina, mais il suffit d'un coup d'œil pour voir que la pose du bras et de la tête est différente. La Vénus d'Arles du Louvre, tenant de la main droite la pomme et de la main gauche un miroir, se retrouve également dans notre collection de Myrina avec une transposition d'accessoires; le miroir est dans la main droite, la pomme dans la gauche. Ailleurs, ce sont des combinaisons de motifs différents. Dans une Aphrodite de la collection Feuardent, nous reconnaissons deux sujets connus : l'Aphrodite tordant une boucle de ses cheveux (Vénus Anadyomène), l'Aphrodite au dauphin (type fréquent dans les bronzes). Vous jugerez combien ces reproductions de terres cuites sont précieuses pour nous, grâce à cette imitation constante des œuvres de la statuaire. Il y a des statues décrites par les auteurs que nous avons perdues et dont nous ne connaissons pas de copie en marbre; nous avons chance de les retrouver dans les terres cuites. Mais il faut toujours tenir compte de l'imitation très libre du motif original. Le modeleur ne s'astreint jamais à une copie exacte; il prend l'ensemble, il rend l'attitude générale, mais il invente la plupart du temps pour la pose de la tête, des bras et des accessoires. Il prend à l'un un geste, à l'autre une figure, au troisième un accessoire, et du tout il fait une œuvre qui est sienne. C'est ainsi que les abeilles font leur miel, comme le dit Montaigne dans un passage charmant des *Essais :* « Les abeilles pillottent de çà de là les fleurs; mais elles en font après ce miel qui est leur; ce n'est plus thym, ni marjolaine : ainsi les pièces empruntées d'aultruy, il les transformera et confondra pour en faire un ouvrage tout sien. » C'est ainsi qu'ont procédé les modeleurs grecs; c'est véritablement un miel attique qu'ils nous présentent, exprimé et extrait de l'art contemporain.

III

Pour terminer, il me reste à conclure en résumant les caractères de l'art industriel des terres cuites chez les anciens et chez les modernes, et en montrant ce que ceux-là ont de supérieur.

L'industrie des terres cuites chez les anciens est à la fois religieuse et populaire; l'exécution en est essentiellement artistique et originale. Chez nous, cette même industrie existe avec des destinations analogues; mais l'exécution artistique est inférieure. Nous aussi, nous avons notre imagerie religieuse, sinon pour nos morts, au moins pour nos églises et pour nos oratoires privés. Et ce qu'il y a de curieux, c'est que cette industrie s'est rencontrée avec la fabrication ancienne en deux points : 1° la nécessité d'opérer sur une matière de peu de prix, d'en faire des produits économiques, qui s'adressent à tous et surtout aux bourses modestes; 2° la recherche de la polychromie. Chez les anciens, c'est de l'argile peinte; chez nous, c'est du plâtre colorié. Mais le principe est le même. En second lieu, nous avons aussi une imagerie populaire et purement décorative, dont les sujets sont empruntés à la vie familière; celle-là, comme je l'ai indiqué, nous vient principalement d'Italie. Nous avons donc, en somme, les deux éléments dont disposaient les anciens, l'élément religieux et l'élément profane. Mais comparez nos produits modernes

aux produits antiques. Sans vouloir médire de nos modeleurs contemporains, il est certain que leurs produits sont de beaucoup inférieurs à ceux de l'antiquité et surtout à ceux des Grecs. Dans l'imagerie religieuse, c'est une copie sans originalité des tableaux de sainteté; aucun accent personnel; les épreuves sortent d'un moule uniforme et sont badigeonnées de couleurs sans subir les retouches qui leur donneraient une valeur individuelle. Dans l'imagerie populaire, on rencontre plus souvent la recherche d'une invention originale, mais le sentiment esthétique et le tact font trop souvent défaut; la trivialité ou le maniérisme y règnent en maîtres; la polychromie et la dorure sont appliquées sans mesure et sans goût.

D'où vient cette différence? D'où est née l'infériorité des modernes? Elle est tout entière, je crois, dans l'éducation artistique des deux peuples. En Grèce, le modeleur est plus près de ses maîtres, les grands artistes, ceux qui taillent le marbre ou qui ciselent le bronze; il est leur élève assidu et attentif; il profite de tous leurs progrès. N'allez pas croire qu'eux-mêmes soient des artistes véritables, au sens ou l'entendaient les Grecs, qui réservaient ce beau nom à leurs grands hommes. On nommait les fabricants de terres cuites d'un nom très dédaigneux, les *coroplastes,* c'est-à-dire les modeleurs de poupées. Mais dans cette nation admirablement douée, l'art avait pénétré partout dans les classes les plus modestes comme dans les classes lettrées. Chez nous l'art est une aristocratie; nous avons des artistes qui inventent et des ouvriers qui reproduisent mécaniquement leurs modèles. Entre eux il n'y a pas de classe intermédiaire, ou, du moins, ceux qui s'intitulent artistes industriels sont encore trop loin des maîtres. Chez les Grecs cette classe intermédiaire existait; le peuple était en contact incessant avec les chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture, placés au grand jour dans les portiques et autour des temples; dans chacun il y avait, sinon la main, du moins le sens et le goût d'un artiste.

Voilà pourquoi je disais en commençant que, dans cette industrie si intéressante et si féconde de la terre cuite, nous avions à nous mettre à l'école des Grecs. Veux-je dire par là que nous devons copier leurs figurines? Assurément non, mais nous devons nous efforcer, comme eux, de faire pénétrer le goût et le sens du beau dans toutes les classes de la société. Comme les Grecs, nous avons, Dieu merci, des sculpteurs de premier ordre. Ici même, vous avez vu des œuvres comme la *Jeunesse* de Chapu, le *Courage militaire* de Dubois, le *Gloria victis* de Mercier, et tant d'autres que la Grèce n'aurait peut-être pas désavouées. Mais, en-dessous de cette élite, nous ne sentons pas, dans les rangs de la foule, ces disciples obscurs et anonymes qui, dans l'art industriel, continueraient leurs traditions et leurs principes et qui, en les imitant librement, s'instruiraient à devenir originaux et personnels, à la façon des modeleurs grecs qui ont trouvé leurs charmants motifs en regardant les œuvres de Praxitèle et de Lysippe. La méthode à suivre, on l'a déjà indiquée bien souvent, et il ne faut pas se lasser de la préconiser. C'est de multiplier en France les écoles professionnelles, de faire pénétrer partout l'enseignement du dessin, d'habituer les plus humbles de nos travailleurs à regarder les œuvres d'art autrement que par curiosité, de réunir dans des expositions fréquentes tout ce qui intéresse l'art appliqué à l'industrie. C'est, vous le savez, la tâche que poursuit sans trêve depuis plusieurs années cette société d'hommes éclairés et vraiment libéraux qui a fondé l'*Union des Arts décoratifs* et à laquelle je ne saurais trop haut rendre hommage; tâche patriotique et méritoire, qui dédaigne le bruit et la réclame tapageuse, qui s'accomplit modestement et obscurément, mais qui recevra, je l'espère, un jour la plus belle des récompenses : ce sera d'avoir conservé et assuré à notre pays, au milieu de ses malheurs, la meilleure des suprématies, la seule vraie, la seule dont une nation éclairée doive se soucier, une suprématie intellectuelle et artistique.

E. Pottier.

LA CHINOISERIE EN FRANCE

AU XVIIIe SIÈCLE

(Suite et fin[1]*.)*

VI

En même temps que l'architecture intérieure se revêtait soit d'objets orientaux, soit d'imitations, il était tout naturel que le pinceau des peintres décorateurs s'inspirât des sujets mêmes que ces objets représentaient. C'est ainsi que nous avons vu sur les panneaux et les dessus de porte de la Muette et de Bellevue les anciens grotesques de Bérain et les arlequinades de Gillot remplacés par les Chinois nouvellement introduits à la cour.

Un nombre considérable d'artistes, pour ne pas dire presque tous, broda à l'infini sur ce thème entre Watteau, Boucher et Pillement. Celui-ci, le dernier venu, répandit par l'Angleterre, l'Autriche, le Portugal et la Pologne les Chinois imités de Boucher, qui se reposent, fument, paissent des brebis et font de la musique au milieu de grandes décorations formées de treillis, de berceaux, d'arbres à fleurs gigantesques et extravagantes, *ces fleurs de caprice*, comme il les appelle, qui se retrouvent dans ses recueils gravés et dans les toiles peintes de l'époque, et qui ont même, dans ses peintures, conservé la couleur particulière aux toiles imprimées. Bien des noms pourraient être cités encore : Leprince, Fraisse et Mondon, qui publièrent, en 1735 et 1738, des recueils d'ornements et de figures chinoises; Peyrotte, Gabriel de Saint-Aubin, Huet, encore un élève de Boucher qui fit de nombreuses décorations dans le goût chinois et dessina beaucoup pour des rouenneries; Huquier, qui grava les chinoiseries de Boucher, et tant d'autres qui, régulièrement ou par aventure, s'adressèrent à la chinoiserie.

La peinture, en elle-même, y gagna quelque chose.

La tradition était encore trop vivace et l'éducation trop solide pour que la composition ou le dessin, qui sont les éléments les plus durables de l'art, aient pu subir quelque altération à cette fréquentation de l'Orient; mais la couleur, qu'on peut appeler l'élément mobile, variable et pour ainsi dire féminin de la peinture, celui qui est à la piste de toutes les coquetteries du jour, la couleur ne manqua pas de se laisser fasciner par toutes les séductions pénétrantes de l'art oriental.

Tous ces verts pistache, ces verts olive et ces roses mourants, tous ces blancs laiteux et ces gris pâles, ces beaux jaunes soufrés, ces vermillons lumineux, ces bleus célestes qui

1. Voir la *Revue des arts décoratifs*, VIIIe année, p. 180.

délectent le regard chez Watteau, chez Nattier, chez Tocqué, chez Aved, chez Belle, et chez plus de la moitié des artistes de cette époque, ces beaux tons vifs et éveillés, profonds et doux, qui sont devenus les couleurs mêmes du XVIIIe siècle, c'est sur l'émail des porcelaines, sur les brochages des robes de soie, au milieu des bibelots de jade et de laque, que la fleur en a été cueillie.

La sculpture semble seule avoir échappé à la contagion, et pourtant d'Argenville nous signale un exemple de l'alliance de la sculpture avec la chinoiserie dans la propriété de M. Garnier, maître d'hôtel de la reine, à Rueil, où trois groupes en pierre de figures chinoises sont placés sous des dômes au milieu du jardin.

A ce moment trois sortes de motifs semblent s'être partagé la décoration des boudoirs et des kiosques : les turqueries, les singeries et les chinoiseries.

Le seul vivant et le plus remarquable témoignage d'une décoration complète de ce genre est conservé dans les deux salons dits des *singeries*, au château de Chantilly, appartenant au prince de Condé, qui avait déjà au château de Saint-Maur fait décorer un cabinet de lambris de la Chine.

« Le salon de la *grande singerie*..., écrit M. Lafenestre, pourrait être aussi bien appelé le salon de la *grande chinoiserie* ou tout au moins de la *singerie chinoise*. Singes et Chinois, Chinoises et guenons alternent dans les panneaux, jouant tour à tour le rôle de maîtres et d'esclaves, de protagonistes et de comparses, singeant et chinoisant les manières, les gestes des seigneurs et dames de la cour de France. »

Au château de Plaisance, près de Nogent-sur-Marne, qui appartenait à Paris-Duvernay, la volière était terminée par un joli salon peint en fleurs et en treillages avec des oiseaux. La corniche de ce salon était dorée avec huit cartouches remplis par des figures chinoises.

Le salon du château de Champs, propriété du duc de la Vallière, était décoré de panneaux de menuiserie dans lesquels Huet avait représenté des Chinois et des Chinoises; des ornements légers entremêlés d'oiseaux et d'insectes étaient peints au plafond, et la chambre à coucher de la duchesse de la Vallière était suivie d'un cabinet décoré de camaïeux bleus représentant des pastorales chinoises, exemple de l'accord fréquent des deux sujets les plus en vogue, les bergerades et les Chinois.

De même à Choisy, la menuiserie de la deuxième salle à manger du roi — où est la table volante, — ajoute d'Argenville, était décorée d'arabesques et de petites figures chinoises, œuvre de Peyrotte, qui avait peint également à la cire les moulures et les ornements de cette pièce, bleus sur fond blanc.

Enfin, si nous voulons avoir une idée d'un intérieur luxueux du milieu du XVIIIe siècle, reportons-nous aux descriptions que donnent deux petits romans de l'époque : *Angola* et *la Petite maison*...

L'imitation des goûts exotiques de Mme de Pompadour ne s'arrêtait pas aux seules demeures des courtisans ou des gros financiers. Les milieux bourgeois, les endroits publics et même les cabarets les plus populaires s'étaient conformés à la mode nouvelle. C'est ainsi que *le Tableau du Palais-Royal* (en 1787), à la veille même de la Révolution, au moment où Cincinnatus et Scipion l'Africain vont déjà conquérir les panneaux des expositions et le dessus des pendules, que parmi les cafés les plus à la mode, tous aménagés et dénommés suivant les engouements du jour, au milieu du *Café mécanique*, du *Café italien*, avec un aérostat figuré sur son poêle, de la *Grotte flamande*, etc., cette description signale un des restaurateurs les plus en vogue, Beauvilliers, dont les salons sont décorés d'un papier chinois. C'est également un *pavillon chinois* que le cabaret où les jolies vendeuses de Restif de la Bretonne vont boire et chanter leurs refrains grivois avec les commis, les soldats ou les marquis déguisés en laquais.

La mode la plus sensible, la plus volage, la plus curieuse de nouveautés, celle des vêtements, ne pouvait manquer de s'adresser également à la Chine.

Comme nous le verrons, le costume chinois se prêta fréquemment à la fantaisie des fêtes, ballets et bals masqués, mais le vêtement habituel lui-même se ressentit de cette grande passion mongolique.

Décoration chinoise, par Huquier.

Déjà sous Louis XIV il y avait eu, après la visite des ambassadeurs siamois, des bonnets à la *siamoise;* le décor à fleurs orientales avait commencé en même temps à s'introduire dans les vêtements des femmes pendant la Régence; sous Louis XV et le règne de Mme de Pompadour, ce décor ne manqua pas de s'affirmer davantage.

Le musée du Louvre et le musée de Versailles sont curieux à consulter à ce sujet. Le nombre des portraits de femmes à robes de satin ornées de fleurs décoratives ou naturelles, dans le genre oriental, y est considérable. Il y en a de Nattier, il y en a de Tocqui, de Drouais, de L.-M. Van Loo, de Belle.

La collection de M. Fulgence exposée actuellement au musée des Arts décoratifs nous montre une très intéressante série de ces riches costumes formés des plus belles étoffes

chinoises; il y a des devants de corsages, des berthes, des bonnets et, nous a-t-il semblé, jusqu'à des brassières d'enfants.

On n'en finirait pas si l'on cherchait jusqu'où les Chinois ont pénétré; sur les moindres objets de la toilette ou du costume, ils avaient généralement régné en maîtres. On les voit dans toutes les collections de bijoux, sur les bonbonnières, les tabatières, les coffrets à bijoux, où le laque, le jade, la pierre de lard, toutes les pierres précieuses de l'extrême Orient sont employés comme matière, et où les magots et les paysages chinois prêtent souvent leur décor. En 1743, le roi donnait pour étrennes à la duchesse de Châteauroux, qui n'était encore que Mme de la Tournelle, une montre dont la boîte était de laque garnie de diamants. Mme de la Tournelle lui répondit par un almanach dont la couverture était de la Chine « enrichie de son chiffre en diamants [1]. » On en trouve beaucoup sur les reliures comme la collection des livres du duc d'Orléans faisant partie de la Bibliothèque de Versailles; et ils règnent presque exclusivement sur les éventails, qui le plus souvent étaient d'origine chinoise, quand ils n'étaient pas faits en France de produits chinois.

Les éventaillistes français imitèrent bientôt les produits de l'extrême Orient, et furent aidés dans leurs recherches par la découverte du vernis Martin qui leur permit d'imiter les laques de Chine et de fixer sur l'ivoire les gouaches ou les aquarelles.

Là où le XVIIIe siècle put satisfaire en entier son idéal de chinoiserie, c'est dans l'organisation et la décoration des fêtes, des spectacles, des ballets et des feux d'artifice. C'est là qu'il put développer et exagérer à plaisir tout ce qu'il avait véritablement vu de la Chine, c'est-à-dire des pagodes et des magots, des sonnettes et des clochettes, des triangles et des chapeaux pointus, des pipes, des cassolettes, de longues queues, de grands sabres, tout un attirail de costumes fantaisistes qui faisait merveille dans les ballets, à l'Opéra-Comique et dans les parades des foires.

En 1735, nous avons vu le réveil de la chinoiserie annoncé par la mascarade des élèves de l'Académie de France à Rome.

En 1738, les comptes des menus portent l'indication de « coiffures à la chinoise » pour Gélyotte.

Boucher utilisa tout cet orientalisme baroque, réjouissant et décoratif, en 1743, à la foire Saint-Laurent, où il obtint un grand succès avec le décor des *Indes galantes*; en 1754, à la foire saint-Germain, où tout Paris vint encore l'applaudir pour la mise en scène du ballet des *fêtes chinoises* de Noverre.

Les foires de tout temps avaient été un des asiles de la chinoiserie. Un plan de la foire de Saint-Germain nous montre déjà au XVIIe siècle un carré réservé au commerce des marchandises de la Chine. De même à la foire Saint-Laurent où, en 1678, la duchesse de Cleveland fit exposer et mettre en vente sa magnifique collection de porcelaines chinoises, événement dont tout Paris s'occupa beaucoup.

En 1780 ou 1781, la fondation de la *Redoute chinoise*, établissement où l'on avait réuni toutes sortes de divertissements, donna un regain de succès à la foire Saint-Laurent.

Comme partout ailleurs, les Chinois se partagèrent les rôles avec les personnages de la comédie italienne dans les parades des petits théâtres forains. Ils eurent aussi leur part de succès à l'intérieur; ils passaient pour les plus habiles danseurs de corde avec les Turcs et les Anglais, et il dut y avoir dans cette profession tendue bien des Chinois dont la natte n'était pas authentique.

Il y eut aussi le théâtre des *Récréations de la Chine* en 1775, qui eut pour concurrent le célèbre Séraphin, l'inventeur des *ombres chinoises*. Enfin il n'est pas jusqu'au non moins

1. *Journal de police*, janvier 1743.

célèbre cabinet des figures de cire de Curtius qui ne se fit un devoir d'exhiber, au milieu des célébrités du jour et de toutes les cours de l'Europe, la figure auguste du Fils du Ciel.

Nous avons vu Boucher donner en 1748 le décor de l'*opérateur chinois* pour le théâtre des petits appartements. M. Jullien [1] nous donne la description suivante de cette parade :

« La scène se passait en Chine au milieu d'une foire de village garnie de boutiques, de

Chinoiserie. (Sujet décoratif, XVIIIe s.)

chansons, de fleurs, de mercerie, de ratafia, d'oublies, de café, etc. M. de Courtenvaux, vêtu d'un magnifique costume d'opérateur chinois, vendait ses remèdes les plus merveilleux à la foule ébahie, et arrachait à un niais une dent phénoménale, tandis que M. de Langenon, costumé en philosophe, pêchait au moyen d'une ligne, avec une dragée pour appât, des niaises et des innocentes. »

En 1767, la marquise de Mirepoix, que son intimité avec Mme de Pompadour devait forcément entraîner dans ses folies d'orientalisme, donna un bal chinois dont Paris s'entretint tout l'hiver.

1. *La comédie à la cour.*

Dans le bal masqué de Cochin, à côté des Turcs à têtes énormes, on comptait bien encore une dizaine de chapeaux chinois.

En 1775, nous sommes pourtant sous Louis XVI, les *menus* portent « l'ordre au sieur Boquet de faire imprimer en or à grand branchage et dragons volants et fruits des Indes 165 pièces de toile cholette bleu et roze faisant ensemble 2640 aunes [1] », et marquent

Chinoiserie, par Peyrotte.

2400 francs de gratifications payées au sieur Drais, bijoutier, en indemnité pour les approvisionnements de bijoux et travaux faits par lui pour la fête chinoise projetée à Marly [2].

Le même ordre au sieur Boquet sera donné en 1787, à la veille de la révolution, « de faire imprimer en or sur toile cholette douze habits en fleurs chinoises [3] ».

L'année suivante, le 3 septembre 1776, une fête fut donnée à Trianon, c'était une foire, comme presque toujours, où la reine vendait en limonadière. Une fête chinoise eut lieu particulièrement au jeu de bague qu'on avait entouré pour la circonstance d'un amphithéâtre de gradins sur lesquels étaient peints quarante vases de porcelaine garnis de fleurs. On avait même travesti des musiciens des gardes françaises en Chinois pour la circonstance.

En 1772, le Colisée lui-même avait utilisé la chinoiserie pour doubler l'attrait et le prix de ses spectacles. Une grande *fête chinoise* fut donnée qui attira 6000 personnes. mais n'eut pas le succès qu'attendait l'impresario. « Qu'on s'imagine, dit Bachaumont [4], des savoyards habillés de papier, des gourgandines vêtues en reines et en princesses, un cortège mesquin et tout ce que peut offrir la mascarade la plus dégoûtante. »

1. A. Nat., O[1] 2921.
2. A. Nat.. O[1] 3048.
3. A. Nat., O[1] 2927,
4. *Mémoires secrets*, 11 juillet 1772.

Enfin un magnifique volume de l'Imprimerie royale de Parme nous a conservé la description complète, le plan et la coupe d'une de ces fêtes en forme de foire dont l'idée est due certainement au succès de l'*Opérateur chinois*, la fête chinoise donnée à Parme en 1769 pour le mariage de l'Infant don Ferdinand avec l'archiduchesse Marie-Amélie, illustrée par les belles gravures du chevalier Petitot.

Sujet chinois, par Peyrotte.

A la fin du siècle, alors que les Chinois semblent complètement déconsidérés, que Pillement fatigué paraît lui-même les abandonner pour s'attacher à la mode plus productive des marines et des effets de nature, que les Romains et les Grecs reviennent plus forts, au moment où Diderot et Jean-Jacques semblent avoir fait triompher la *vertu*, le *sentiment* et le *naturel* dans la peinture, dans les lettres et dans les modes, il a fallu encore que ce sentimentalisme même et cet amour de la nature fissent revenir ou plutôt conservassent en permanence le goût de la chinoiserie, le seul sur lequel le XVIIIe siècle parût vouloir ne point se blaser.

C'est par l'intermédiaire de l'anglomanie, qui n'a pas fait fureur que de nos jours, que la chinoiserie se maintient encore cette fois en France en s'introduisant dans le décor des jardins.

La Chine avait pourtant commencé un peu plus tôt son invasion nouvelle, dès le règne de Louis XV, en apportant toutes ses fleurs et tous ses arbustes au jardin botanique de Trianon, dirigé par le jardinier Richard et par Bernard de Jussieu qui y expérimenta sa nouvelle classification des fleurs.

La Hollande, où la porcelaine jouait dans les jardins un rôle plus considérable que la verdure, avait aussi fait pénétrer ses goûts exotiques dans notre pays. Jean-Jacques écrit « que le temps approche où l'on ne voudra plus dans les jardins rien de ce qui se trouve

dans la campagne : on n'y souffrira plus ni plantes, ni arbrisseaux; on n'y mettra que des fleurs de porcelaine, des magots et de beaux vases pleins de rien. » Et la réaction contre toute cette chinoiserie de Hollande est produite par la chinoiserie d'Angleterre.

C'est à partir du règne de Louis XVI, en 1774 même, que la fureur des jardins chinois, qui sévissait en Angleterre, pénétra en France. Les traités publiés outre-Manche par l'ingénieur Chambery [1], Horace Walpole, etc., furent traduits en français et suivis d'un grand nombre d'ouvrages français, en vers et en prose, et le sysième chinois, qui consistait à profiter de tous les accidents du terrain pour la décoration des jardins, fut appliqué, expliqué, compliqué et si bien exagéré que, là où il n'y avait pas d'accidents, on en créa au point de voir réunis dans un espace de quelques kilomètres carrés tous ceux qui font l'effroi ou l'admiration des diverses parties du monde.

Il y avait dans ces jardins des rivières, des lacs avec des îles, des grottes profondes, des montagnes, des précipices, des ruines antiques, des mosquées, des tours gothiques, des rochers sauvages, etc. Un des plus célèbres jardins anglo-chinois était celui du duc de Chartres, dans la plaine de Monceau, qui renfermait des ruines d'un temple romain, un cirque et une naumachie, un temple circulaire, un moulin hollandais, un minaret mauresque, un bois parsemé de mausolées, des tentes turques et tartares, un jardin d'hiver avec une grotte, où était caché un orchestre, et un jeu de bague chinois.

Le jeu de bague « consistait en un vaste parasol autour duquel tournait une plate-forme. Deux Chinoises caparaçonnées portaient les hommes. Les dames s'asseyaient sur deux sièges que des Chinois à demi couchés tenaient de côté à bras tendus. Les bagues sortaient de lanternes suspendues au bord du parasol [2] ».

Il y avait encore des jardins anglo-chinois célèbres à Chantilly, où se cachait au milieu du bois un kiosque chinois surmonté d'une lanterne; à Moulin-Joli, propriété de M. Watelet, à Chanteloup, chez le duc de Choiseul, il y avait une pagode dans le parc. Le château de Cassan (ancienne propriété de M. Récapé, aujourd'hui à M. Bounin) en possède une qui a peut-être subi quelque restauration. C'est un élégant édicule octogone, au milieu des arbres, posé sur une construction de style Louis XV formée d'arcades s'ouvrant sur une pièce d'eau ; il est couvert par deux toitures superposées, surmontées d'une espèce de chapeau chinois garni de clochettes. Des colonnes supportent aux angles la première toiture et forment galerie avec le corps du polygone, dont chaque côté présente une large baie vitrée.

A Villeneuve-l'Étang, dans la propriété de M. Hermam, intéressé dans les fermes du roi, se voyait un berceau dans le goût chinois qui embellissait le jardin fleuriste. A Ruel, à Bosspiau, propriété de M. Garnier, maître d'hôtel de la reine, que nous avons déjà citée, « trois allées.... mènent sur la gauche à un baldaquin dont la forme est aussi délicate qu'ingénieuse : il est distribué en trois dômes, sous chacun desquels on a placé un groupe en pierre de figures chinoises, et il est couronné par des vases et des corbeilles [3]. »

Au bout de peu d'années, la France tout entière, jusqu'aux provinces les plus éloignées, fut décorée de jardins chinois. Nous ne nous arrêterons que sur celui de Trianon, qui dut la plupart du temps servir de modèle, et contribua à répandre ce goût.

La reine Marie-Antoinette, qui était presque aussi entichée de chinoiseries que Mme de Pompadour, avait voulu avoir un jardin à la mode et s'était fait donner, en 1774, Trianon pour y en établir un. Elle se fit faire un modèle par le jardinier Richard, qui lui présenta un plan comprenant, avec deux kiosques, un temple de Diane, des bains à la turque, etc.,

1. *Les édifices chinois*.
2. Desjardin, *le Petit Trianon*, p. 76.
3. D'Argenville, *Voyage pittoresque*.

une pagode et une volière chinoise. Ce projet parut monotone et ne plut pas à la reine, et le comte de Caraman, qui en avait organisé un chez lui avec un certain goût, fut chargé par elle du plan de son jardin.

Ce ne fut pas tout d'un coup que se créa ce jardin de Trianon; cette chinoiserie occasionnait de grosses dépenses et soulevait à chaque instant des conflits administratifs;

Philosophe chinois, par Boucher.

l'exécution traînait en longueur. Quand Marie-Antoinette voulut avoir à Trianon un jeu de bague comme celui de Monceau, un croquis fut fait et même un modèle en relief approuvé par la reine; l'architecte Mique l'embellit et l'amplifia encore.

« On avait creusé... une fosse destinée à cacher le mécanisme et les hommes chargés de le mouvoir. Au niveau du sol, une plate-forme pivotait autour d'un mât couronné par un immense parasol. Ce mât était soutenu par un groupe de trois Chinois dont les corps évidés et les mains couvertes de plomb cachaient les ferrures qui assuraient la solidité de la construction.

« Au sommet du parasol, tournait une girouette ornée de deux dragons dorés. Quatre dragons ou chimères à cornes de chèvre, servant de monture aux hommes, alternaient avec autant de paons dont la croupe offrait des sièges aux dames. Les chapeaux chinois faisaient

entendre leurs clochettes quand la mécanique était en mouvement... Les bagues sortaient de carquois disposés autour de la plate-forme. Plus tard, le choc de la lance fatiguant la reine, on imagina un jeu de balles que le mécanicien Merklein qualifia aussi de jeu chinois [1]. »

La reine, qui, loin de conduire la mode comme la grande favorite de Louis XV, semblait plutôt la subir, fit ajouter en 1781 une nouvelle décoration à son jeu de bague, dont l'idée fut prise à la *Redoute chinoise*, qui avait alors un grand succès à la foire Saint-Laurent. C'était trois pavillons reliés entre eux par une galerie semi-circulaire. « Les toits de ces pavillons étaient en écailles de poissons, avec des dragons aux angles, des dauphins sur les arêtes, des girouettes au sommet. Des guirlandes, des glands, des clochettes pendaient de toutes parts. Les couleurs les plus éclatantes, le jaune, le vert, le vermillon, l'azur, relevé de traits blancs ou noirs, brillaient sur les parois, sur les plafonds, sur les clochettes. Tous les ornements en saillie étaient richement dorés [2]. »

On fit aussi de nouveaux porte-bagues, on diminua les queues des paons, et on changea le kiosque qui l'entourait par un arrangement où figuraient une centaine de petits arbres artificiels, ce qui était le comble pour un jardin.

De tous ces amusements éphémères et dispendieux [3], il n'est aucune trace aujourd'hui, aucun débris n'en a été conservé au palais de Trianon. Ils ont probablement été dispersés sous Louis-Philippe avec toutes les boiseries du château de Versailles.

Avec le vieux monde qui s'écroulait, la chinoiserie était bien morte. Elle avait, certes, longtemps vécu, fournissant pendant plus d'un siècle les éléments les plus charmants et les plus variés à la fantaisie spirituelle et si regrettée de nos pères. Elle s'était alliée à tous les arts, sans exception. Elle avait prêté à l'un l'étrangeté de ses caprices et le charme de ses colorations, à un autre la nouveauté et la fécondité de ses principes décoratifs, donnant à tel autre les conseils les plus sensés sur la fabrication ou le décor, dont notre éducation a depuis profité; elle avait ajouté de l'entrain à la gaieté des réjouissances populaires et du piquant au luxe préparé des fêtes officielles; elle avait accru le fond d'amabilité des intérieurs, elle s'était prêtée aux besoins du faste et aux frivolités de la mode. Menacée avec toutes les conventions usées d'un siècle qui dépérissait, elle sut encore à temps faire volte-face et revenir à l'aide de la nature à la rescousse contre les vieux procédés. Elle trouva moyen de se fourrer dans les disputes des théologiens et sut même habilement servir de prétexte aux philosophes dans leur grand travail de la rénovation des idées.

On ne peut dire que son rôle ait été très important, mais elle se trouve mêlée, dans ce siècle si plein de germes actifs, à tous les mouvements si divers et parfois si contraires des arts et des modes. Elle s'était complètement assimilée aux goûts et au maniérisme séduisant de cette époque, au point qu'il suffit d'être un peu prévenu pour qu'on croie retrouver la chinoiserie dans tous les recoins du siècle dernier et qu'on trouve tout naturel cet amour du décor de l'extrême Orient, qui s'allie souvent à la passion des souvenirs du XVIIIe siècle.

Avec la Révolution la chinoiserie était bien morte. Elle poussa un dernier et faible soupir dans l'hiver même de 1789 où nous l'avons vue reparaître dans la mode, puis elle fut définitivement enterrée à côté des bergers et des bergères, des pachas et des sultanes, des gilles, des pierrots et des arlequins, par les augustes et vertueux pompiers enrégimentés parmi les vétérans de l'ancienne Rome, et l'oubli dispersa ce qui restait de son souvenir.

1. Desjardin, *le Petit Trianon*, p. 78.
2. Desjardin, *le Petit Trianon*, p. 224.
3. M. Desjardin estime que la dépense, sans exagérer, a pu monter pour ce seul jeu de bague, à 80000 livres.

Mais si bien morte et si bien oubliée qu'elle fût, je ne sais quel Dieu est venu la ressusciter pour réveiller le goût blasé et aviver les sensations émoussées de cette seconde moitié de notre siècle.

La chinoiserie est ressuscitée cette fois avec un autre nom, de la même famille, le japonisme, et elle exerce depuis nombre d'années un despotisme absolu sur nos arts, sur nos goûts et sur nos mœurs. Car le japonisme n'est plus, comme la chinoiserie, un camarade

Flambeau tiré de l'album de de Cotte. (Cabinet des estampes.)

facile et complaisant, se prêtant aux familiarités de notre inspiration, c'est un tyran qui veut la diriger et la dirige d'après des lois nouvelles.

Cette fois la couleur, la composition, le dessin, l'expression et le mouvement ont été pénétrés par l'invasion de l'extrême Orient.

Tout dans nos mœurs est marqué à son empreinte : l'architecture, où le besoin nouveau de notre œil pour des colorations violentes nous a poussés au décor polychrome à l'extérieur; la peinture, où l'on ne peut dire tout ce que le Japon a suscité de progrès en conseillant l'observation plus proche de la nature, et tout ce qu'il a fait entendre à l'*impressionisme* et à la peinture anglaise qui lui doit, notamment, sa mise en toile particulière; l'illustration, où il est le maître; la sculpture, qui copie ses fontes et la patine de ses bronzes; la céramique, qui continue à lui obéir aveuglément; la décoration de nos intérieurs, où il s'est introduit jusque dans les ateliers, les boutiques, les mansardes et les loges mêmes des concierges, l'ameublement, l'ébénisterie, la marqueterie, la ciselure, les émaux, les ivoires, les tissus, et jusqu'aux toilettes des femmes.

Cet art a eu aujourd'hui ses historiens qui l'ont étudié, soit dans son évolution propre, soit dans son influence sur les produits de notre art. Nous n'avons pas à aller plus loin. A d'autres le soin de trouver, dans l'intérêt de nos arts, la morale de nos rapports avec ces deux peuples de l'extrême Orient, les Chinois et les Japonais, qui semblent être, depuis des siècles, les détenteurs privilégiés de l'invention, du caprice, de la couleur et de l'observation naturelle.

LÉONCE BENEDITE.

FIN

Cul-de-lampe tiré des *Fleurs de caprice* de Pillement.

PORTEFEUILLE DE LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

TAPIS D'ORIENT

TAPIS VELOURS DE LA PERSE A RENAULT D'ARGENT

[illegible]

Acquis à la vente Goupil par le Musée des Arts décoratifs

[illegible]

LA DÉCORATION DES APPARTEMENTS (XVIIIE SIÈCLE)

GRAND SALON DÉCORÉ DE BOISERIES SCULPTÉES (ÉPOQUE LOUIS XVI)

Faisant partie d'un appartement, rue du Puits-Gaillot, à Lyon

ACQUIS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

(Échelle au 1/10e.)

NOUVELLES ACQUISITIONS

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Chaque jour la direction du Musée des arts décoratifs, à l'affût de tout ce qui peut contribuer à augmenter heureusement ses collections et à servir à l'enseignement du public, fait des acquisitions nouvelles qui viennent prendre leur place dans chaque section du Musée méthodiquement classée.

C'est ainsi que la commission d'achat, présidée par M. Ed. Taigny, vient de décider l'acquisition dans la ville de Lyon de la boiserie complète d'un admirable salon du temps de Louis XVI.

Ce salon, dont nous donnons la reproduction dans nos planches hors texte, d'après l'ouvrage de M. Rouyer (librairie Reinwald), faisait partie d'un appartement situé au premier étage d'une maison de la rue Puits-Gaillot, connue sous le nom de maison Guérin, et qui, suivant la tradition, aurait été construite par Soufflot.

Il est éclairé par trois fenêtres de front et mesure 7 m. 50 sur 7 m. 05 La hauteur est de 4 m. 15. Il est entièrement garni de boiseries sculptées et dorées sur fond blanc, comprenant trois portes à deux battants richement décorées de trophées, d'attributs, et surmontées d'entablements avec médaillons à sujets mythologiques peints en grisaille sur fond bleu, à l'imitation de certains médaillons en biscuit de Sèvres et de Wedgwood. Six panneaux décorés de médaillons analogues ovales, et six autres panneaux avec frise d'ornements dorés; de plus, une belle cheminée en marbre blanc orné de cuivres ciselés et dorés, et deux consoles en bois sculpté et doré placées dans des pans coupés au-devant de grandes glaces encadrées d'arabesques; deux autres grandes glaces, l'une au-dessus de la cheminée, l'autre dans le panneau qui lui fait face.

Tout autour de la pièce règne une corniche décorée de feuilles d'acanthe.

Ce salon sera prochainement reconstruit dans l'une des salles du Musée.

A la vente Goupil, qui a eu lieu du 23 au 27 avril dernier, composée en majeure partie d'objets d'Orient de premier ordre, et à laquelle presque tous les musées étrangers s'étaient fait représenter, le Musée des arts décoratifs a fait également d'importantes acquisitions.

Il faut citer en premier lieu un magnifique tapis velouté de la Perse à rehauts d'argent, dont nous donnons la reproduction dans une planche hors texte. Il offre au centre un grand médaillon ovale circonscrit par une bordure rouge foncé et contenant un motif cruciforme également rouge, à décor d'oiseaux, entouré de compartiments rayonnants à rameaux fleuris et grenades de toutes couleurs. Le médaillon est encadré de fleurs arabesques ressortant sur un fond noir, et les angles sont garnis d'ornements noirs et argent sur fond rouge clair. Il est encadré par trois bordures successives : la première est étroite, à ornements courants sur fond bleu verdâtre; la deuxième est large, orangée, à serpents noirs, renfermant dix compartiments à inscriptions sur rouge foncé, séparés par des rosaces fond noir; la troisième est décorée de fleurons sur ton vert. La largeur de ce merveilleux tapis, un des plus beaux assurément qui soient, est de 2 m. 50; sa largeur de 1 m. 70.

Après cette pièce de toute rareté et de toute beauté, mentionnons un autre petit tapis de la Perse, en velours de soie, dont nous publierons également une reproduction par l'eau-forte dans un prochain numéro. Il est à fond ponceau, décoré d'oiseaux, de rameaux fleuris et de palmettes multicolores. L'encadrement consiste en une large frise de fleurons et de rinceaux sur fond vert, placée entre deux bandes étroites d'ornements cernant.

Le Musée des arts décoratifs a acheté aussi à la vente Goupil plusieurs verreries du plus grand prix. C'est d'abord une magnifique lampe arabe à suspension, en verre incolore, décorée de dorure et d'émaux bleu, rouge, blanc, jaune et vert. Le col, évasé en entonnoir, porte une frise à grands caractères d'émail bleu ressortant sur la dorure du fond, et placée entre deux petites bandes de rinceaux à fleurs épanouies. Le corps de la lampe est garni de trois petites attaches, placées chacune au centre d'un médaillon circulaire, encadré d'un filet d'émail bleu qui se développe entre les médaillons pour former un cartel portant des lettres en dorure. Tout le pourtour est décoré de fleurs arabesques, le culot de grosses fleurs et le piédouche d'un motif à entrelacs. Cette pièce, très ancienne, dont la conservation est parfaite, mesure 30 centimètres de diamètre, sur 21 centimètres de hauteur. On en trouvera la reproduction dans une de nos planches hors texte, ainsi que d'une autre verrerie achetée par notre Musée : c'est une bouteille à piédouche et à col très allongé, garni vers le haut d'un bourrelet. Elle est en verre incolore à filets et ornements délimités par un trait d'émail rouge. La hauteur est de 48 centimètres.

Parmi les autres objets acquis par le Musée à la vente Goupil se trouvent diverses pièces de cuivre, des flambeaux gravés et incrustés d'argent, des étriers remarquablement ouvragés, un coffret en ivoire décoré de rinceaux fleuronnés sculptés en relief, des panneaux de marqueterie de bois, etc. Nous donnerons la description de ces objets au fur et à mesure que nous en publierons la reproduction en planches d'héliogravure.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

VERRERIE ORIENTALE

PORTEFEUILLE DE LA REVUE DES ARTS DECORATIFS

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

Compositions décoratives (xixe siècle). — Dessins de décoration, par Carrier-Belleuse. 8

L'Art dans les armes. — Armure de la fin du xvie siècle 12

Sculpture décorative (xive siècle). — Les prophètes du puits de Moïse. Statues exécutées par Nicolas Sluter. 28

Bois sculpté (xviiie siècle). — Grand cadre en bois sculpté et doré (collection du musée des Arts décoratifs 64

Orfèvrerie (xixe siècle). — Coupe d'argent figurant les travaux de la culture, exécutée par MM. Fannière frères. Prime d'honneur du ministère de l'Agriculture (1880 à 1887) 84

Orfèvrerie (xixe siècle). — Le Semeur. Prime d'honneur de la grande Culture, statuette exécutée en argent par MM. Christofle et Cie (1879 à 1887). Modèle de Lafrance. 88

Fer forgé (xixe siècle). — Rampe en fer forgé repoussé et ciselé, du château de Chantilly (grand escalier); motif du palier de la Rampe, composition de M. Daumet, architecte, exécution de MM. Moreau frères (9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs) 92

L'art dans l'habitation moderne. — Villa rue d'Erlanger, à Auteuil; M. Paul Sédille, architecte 112

Compositions décoratives (xixe siècle). — Enfant jouant de la flûte, dessin de P.-V. Galland, professeur de composition décorative à l'École des Beaux-Arts (collection du musée des Arts décoratifs). 120

Les armures (xvie siècle). — Armure dite « aux Lions » damasquinée d'or (travail italien du xvie siècle) [collection du musée d'Artillerie]. 148

Chaise a porteurs du xviiie siècle (musée de Cluny) 160

Décoration des appartements (xviiie siècle). — Projet de décoration dans le genre chinois, composé par Watteau. 182

Pages.

Céramique (xixe siècle). — Compositions pour l'exécution de carreaux de faïence, par M. Parvillée (9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs) . . . . 184 —

Céramique. — Plat en faïence de Moustier (collection du musée des Arts décoratifs). 192 —

Gravure en médaille (xixe siècle). — Médaille offerte par les employés du « Bon-Marché » à Mme Boucicaut, exécutée par M. Roty (médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs) . . . . . 196 -

Peinture décorative. — Fragment de la frise exécutée par M. Ch. Lameire pour la Bibliothèque des Bulles au Vatican (médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs). . . . . 200 —

Mosaïque (xixe siècle). — Cléopâtre, tableau en mosaïque d'émail, exécuté par M. Guilbert-Martin, d'après une aquarelle de Gustave Doré (médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs). . . . . 202 —

Reliure (xixe siècle). — Reliure en cuir ciselé, par Marius Michel . . . . . 208 –

Verrerie (xixe siècle). — Service de verre émaillé, exécuté par M. Brocard (médaille d'or à la 9e exposition des Arts décoratifs) . . . . . 220 –

Compositions décoratives (xixe siècle). — Dessins de décoration par Carrier-Belleuse (collection du musée des Arts décoratifs) . . . . . 224 –

Céramique (xviie siècle). — Bannette en faïence de Rouen (collection du musée des Arts décoratifs) . . . . . 230 —

Orfèvrerie (xviie siècle). — Soupière en métal argenté (collection du musée des Arts décoratifs) . . . . . 234 —

Sculpture décorative (xixe siècle). — Grande frise à rinceaux, exécutée par M. Bloche pour la restauration de l'hôtel Pincé à Angers (M. Magne, architecte) [médaille d'or à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs]. 240 –

Composition décorative. — Composition pour un coffret, par P.-V. Galland . . . 264 —

Fer forgé. — Chenets, pelles, pincettes, marteaux de porte, serrures, poignées de porte en fer forgé, repoussé et ciselé, exécutés par MM. Moreau frères (9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs) . . . . . 274 —

Fer forgé. — Départ de la rampe en fer forgé, repoussé et ciselé du château de Chantilly : exécution de MM. Moreau frères, composition de M. Daumet, architecte (9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs). . . . . 276 —

Orfèvrerie (xviie siècle). — Modèle d'encrier, par Jean Bérain (collection du musée des Arts décoratifs) . . . . . 284 —

Céramique (xviiie siècle). — Porcelaine de la manufacture de Sèvres, pâte tendre (collection du musée des Arts décoratifs). . . . . 286 –

Bijouterie. — Diadème exécuté pour l'impératrice Eugénie, en 1858, par Eugène Fontenay. . . . . 304 —

Modèles de mascarons. — Collection de moulages de l'Union centrale des Arts décoratifs. . . . . 311 —

Décoration des appartements. — Dessus de porte orné du portrait de la duchesse de Bourgogne, chambre du roi au château de Versailles. . . . . 320 –

Décoration des appartements (xviie siècle). — Panneau et dessus de porte en bois sculpté et doré, du château de Versailles (chambre Louis XIV) . . . . . 324 —

Pages.

Décoration des appartements. — Décoration d'un salon avec panneaux, cadres de glaces, etc., en bois sculpté (planche tirée du « Beau essentiel dans les arts », de Briseux) [1680-1754] . . . . . 326 —

Décoration des appartements (xviiie siècle). — Décoration d'un salon avec peintures, panneaux, et lambris sculptés (planche tirée du « Beau essentiel dans les arts » de Briseux) [1680-1754]. . . . . 328 —

L'art dans les armes. — Rondache italienne du xvie siècle (collection du Musée d'artillerie de Paris). . . . . 336 —

L'Art dans les armes. — Poire à poudre du xvie siècle (collection du Musée d'artillerie). . . . . 340 —

L'Art dans les armes. — Poire à poudre du xvie siècle (collection du Musée d'artillerie de Paris). . . . . 344 —

Vannerie japonaise. — Collection du musée des Arts décoratifs . . . . . 350 —

Ornementation des tissus. — Glycine : soie brochée, fin du xvie siècle. Documents d'art et d'industrie sur le Japon, réunis par M. Bing. . . . . 352 —

Tapis d'Orient. — Tapis velouté de la Perse à rehauts d'argent (long., 2^m50; larg., 1^m,70). Acquis à la vente Goupil par le musée des Arts décoratifs. . . . 382 —

Décoration des appartements. — Grand salon décoré de boiseries sculptées (époque Louis XVI), faisant partie d'un appartement, rue du Puits-Gaillot, à Lyon, acquis par le musée des Arts décoratifs. . . . . 383 —

Verrerie orientale. — Lampes et bouteilles arabes en verre incolore décoré en or et émaux. Le n° 3 a été acquis à la vente Goupil par le musée des Arts décoratifs. 384 —

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées en regard des pages indiquées dans cette table.

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages.

Salle des Armures au musée d'artillerie de Paris..... 10
Bénitier portatif avec aspersoir, travail italien du XVIIe siècle..... 16
Plat à ombilic, XVIIe siècle..... 20
Tablettes en fer damasquiné, XVIe siècle..... 21
Dessins de M. Charlemont pour un plafond de l'Opéra de Vienne..... 25, 27
Panneau de tapisserie de la *Chaste Suzanne*, appartenant à M. Marmottan, et faite en 1513-1529 pour le maire de Dijon, Bénigne de Cirey..... 35
La décoration des ancres : types divers de ces motifs de serrurerie (du XVe au XVIIIe siècle).. 37-47
L'art dans les armes : chevaliers du Xe siècle avec grand haubert à cotte et cotte rustrée.. 49
Chevaliers normand et anglo-saxon du XIe siècle, avec grand haubert à cotte maclée et cotte treillissée..... 49
Sceau de Richard Cœur de Lion, XIIIe siècle.. 50
Chevaliers portant les heaumes de joute, XIIIe siècle..... 51
Chevalier du XIVe siècle, manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne..... 51
Armure du XVe siècle..... 53
Armure attribuée à Maximilien Ier au XVe siècle. 53
Pavois d'assaut allemand (arsenal d'Ens). Rondache du XVe siècle (musée d'artillerie de Paris). Rondelle à dard et à lanterne (musée de Hanovre). Bouclier à canon (Tour de Londres)..... 54
Gravures extraites du *Cours d'ornementation* de M. Sales Mayer (Leemann, éditeur)..... 57
Gravures extraites du *Cours d'ornementation* de M. Sales Mayer (Leemann, éditeur). 58
École de tapisserie. Premiers exercices..... 66
École de tapisserie. Premiers exercices, 1re année. Modèle de M. P.-V. Galland, directeur des travaux d'art aux Gobelins (1883)..... 67
Modèles de M. P.-V. Galland..... 68, 69
Maisons du XIIe siècle, à Cluny, Saône-et-Loire (Archives de la *Commission des monuments historiques*). Dessin de Verdier.. . 74
Maison du *Grand Veneur*, à Cordes (XIIe siècle) (Archives de la *Commission des monuments historiques*). Dessin et restauration de M. P. Gout..... 76
Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges, XVe siècle (cour intérieure)..... 77
Anciennes maisons d'Orléans (XVIe siècle).... 78
Maison Chambellan, dite *Hôtel des Ambassadeurs*, à Dijon (XVe siècle)..... 79
Maison de bois, à Gallardon, Eure-et-Loir (XVIe siècle)..... 80

Pages.

Hôtel de Pincé à Angers (XVe siècle). Restauration de M. L. Magne..... 81
La garde du troupeau, esquisse de M. Roty, présentée par MM. Christofle au Concours d'orfèvrerie du Ministère de l'agriculture (prix de l'espèce bovine)..... 84
Prix de la sériciculture, vase de MM. Godin et Mallet (présenté par MM. Christofle)..... 85
Prix de l'espèce bovine, *l'Attelage de bœufs*, par M. Jacquemart (présenté par MM. Christofle)..... 85
Prix de l'espèce galline, *la Cribleuse à la ferme*, par M. Coutan (présenté par MM. Christofle)..... 86
Prix de l'espèce bovine, *l'Elevage*, par M. Falguière (présenté par MM. Christofle)..... 87
Prix des écoles pratiques d'agriculture et des fermes-écoles. Esquisse de M. Delafranche (présentée par MM. Christofle)..... 88
Prix de la petite culture, *le Départ pour les champs*, par M. J. Gautherin (présenté par MM. Christofle)..... 89
Prix de culture (4e catégorie), *la Moissonneuse*, par M. Coutan (présenté par MM. Christofle)..... 89
Prix de l'espèce ovine, *la Garde du troupeau*, par M. Roty (présenté par MM. Christofle). 90
Hôtel de Béthisy, construit avenue Henri-Martin sur les plans de M. Magne..... 99
Villa, rue La Fontaine, à Auteuil, construite sur les plans de M. Paul Sédille..... 101
Hôtel de l'avenue d'Antin, construit par M. Vaudremer. Emploi décoratif de la pierre. 103
Villa construite au bois de Boulogne ; M. Sauvestre, architecte. Mélange du bois apparent et de la brique..... 105
Maison construite rue des Pyramides; M. Magne, architecte..... 107
Hôtel pour un peintre, rue Ampère; M. Aubry, architecte. 109
Hôtel Mirabaud, avenue de Villiers. Loge ouverte du petit salon sur le vestibule..... 111
École de tapisserie de la manufacture des Gobelins, 1re année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883)..... 116
École de tapisserie des Gobelins, 2e année. Modèle de M. P.-V. Galland (1883)..... 117
École de tapisserie de la manufacture des Gobelins, 2e année. Modèles de M. P.-V. Galland (1883)..... 119, 120
La maison de M. Millais. Petit salon..... 121
Salle du rez-de-chaussée..... 123
Composition décorative destinée à être exécutée en céramique, par M. Parvillée (9e Expo-

Pages.

sition de l'Union centrale des Arts décoratifs)..... 125
L'Été, tapisserie des Gobelins de la suite *les Saisons*, d'après Le Brun (XVIIIe siècle)..... 128
Le *Renouvellement de l'alliance avec les Suisses*. Tapisserie des Gobelins de la suite l'*Histoire des rois*, d'après Le Brun (XVIIIe siècle). 133
École de tapisserie, fin de la 2e et dernière année. Modèle de M. P.-V. Galland (1887 .. 137
Cul-de-lampe composé par P.-V. Galland.... 139
Statue de B. Colleoni, à Venise (XVe siècle).. 141
Armure à bouillons (collection d'Ambras).... 141
Armure du début du XVIe siècle (musée d'artillerie de Paris)..... 143
Armure de Henri II (musée d'artillerie de Paris)..... 143
Armure italienne dont la composition est attribuée à Jules Romain (fin du XVIe siècle).... 143
Armure à tonne ou jupon (collec. d'Ambras). 148
Les joyaux de la Couronne. Carcan de milieu monté en 1750 par Dujardin..... 149
Épée de Louis XVIII, montée en 1823 par Ehrard et Frédéric Bapst..... 150
Bouquet de corsage monté par Bapst, en 1777..... 150
Couronne de Charles X, montée en 1824 par Ehrard et Frédéric Bapst..... 151
La *Côte de Bretagne* et le *Diamant bleu*, montés en 1749 par Jacquemin dans l'ordre de la Toison d'or..... 152
L'*Œuf de Naples*, monté dans une plaque de l'ordre du Saint-Esprit, par Jacquemin, en 1754..... 153
La *Côte de Bretagne*, montée par Dujardin, en 1560..... 154
Vue de la grande nef du Palais de l'Industrie (9e Exposition de l'Union centrale)..... 155
Masque moulé sur le visage de Jeanne de France, à Bourges..... 166
Buste d'une femme morte, moulé et sculpté en terre d'après nature. Florence, 2e moitié du XVe siècle (collection de l'auteur)..... 167
Buste d'un homme mort, moulé et sculpté en terre d'après nature. Florence, 2e moitié du XVe siècle (musée de Kensington)..... 167
Chinoiserie de Pillement tirée de ses recueils (gravée en couleur par Aume Allen)..... 181
Fac-similé d'un dessin original de Paul Baudry. Étude pour la muse *Calliope au foyer de l'Opéra* (appartient à M. Alphand)..... 195
Dessin inédit de Paul Baudry. Composition pour le plafond la *Comédie*, au foyer de l'Opéra..... 197
Croquis de M. Lameire représentant l'empereur Constantin, figure destinée à la décoration de Saint-Front de Périgueux (médaille d'or à la 9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs..... 199
Pièces céramiques en grès mat ou emaillé exposées par M. Delaherche (médaille d'or à la 9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs)..... 203
Panneau d'ornement brodé par Mme Leroudier, d'après une gravure d'Audran..... 207
Croquis de Ch. Lameire, pour la décoration du vase de Sèvres dit « Vase d'Hercule » (médaille d'or à la 9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs)..... 209
Chiffre de M. Marius Michel (médaille d'or à la 9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs)..... 210

Pages.

Encadrement composé par M. A. Guillon, d'après d'anciens carrelages de Vézelay.... 212
Lambrequin en étoffe de soie brochée à grandes fleurs avec bordure et festons surappliqués. 225
Petite console Louis XV (collection du Musée des Arts décoratifs; acquisitions de 1887 ... 227
Fauteuil Louis XV, recouvert d'une tapisserie de Beauvais (collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887)..... 229
Grande vasque à rafraîchir, en faïence de Moustiers, style Berain (collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887)... 230
Vase en grès de Chaplet; fabrication de Haviland (collection du Musée des Arts décoratifs: acquisition de 1887)..... 221
Dentelle vénitienne (XVIe siècle; collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887)..... 232
Dentelle, travail espagnol (XVIIe siècle; collection du Musée des Arts décoratifs; acquisition de 1887)..... 223
Tapisseries des Gobelins de la suite *les Mois grotesques*, d'après Ch. Audran (XVIIIe siècle). 259
Le Chameau, tapisserie des Gobelins de la suite « la Tenture des Indes », d'après Desportes (XVIIIe siècle)..... 260
La Fausse Princesse de Micomion vient prier Don Quichotte de la remettre sur le trône, tapisserie des Gobelins de la suite « Don Quichotte », d'après Ch. Coypel. Entourage d'après Le Maire Le Cadet (XVIIIe siècle).... 261
Aminthe et Sylvie, tapisserie des Gobelins, d'après F. Boucher (XVIIIe siècle)..... 263
Carreau en faïence, modèle exposé par M. Parvillée à la 9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs..... 271
La Vierge et l'Enfant Jésus, stuc peint et doré. École italienne du XVe siècle; collection de M. Ed. André..... 279
La Vierge et l'Enfant Jésus, bas-relief en pâte de carton, peint et doré. École de Donatello, XVe siècle (musée du Louvre, n° 32 du *Catalogue de la collection Timbal*..... 280
La Vierge et l'Enfant Jésus, stuc peint et doré au XVe siècle, d'après le bas-relief en marbre d'Antonio Rosellino..... 281
Moulage ancien peint et doré du buste en marbre dit de sainte Catherine, conservé à Sienne (musée du Louvre)..... 282
Technologie de la bague du premier type.... 291
Technologie de la bague étrusque..... 291
Bague babylonienne (collection. de M. Danicourt..... 292
Bagues italo-grecques..... 292
Bagues de fiancés. Don d'amitié..... .. 293
Bague de fiançailles..... 293
Monture attribuée à Benvenuto Cellini..... 293
Bague (collection de M. Corroyer)..... 293
Bagues de Wœriot..... 294
Bagues de la collection de M. Spitzer..... 294
Bracelet en bronze, trouvé à Reallon (Hautes-Alpes)..... 295
Bracelet avec extrémités faisant coulants..... 296
Bracelet gaulois en bronze (collection de M. F. Moreau)..... 296
Bracelet trouvé à Kertch..... 297
Bracelet par Duron (le père)..... 297
Fibulle gallo-romaine du musée de Saint-Germain..... 297
Fermoir de la galerie d'Apollon..... 297
Enseigne n° 5584 (cabinet des Antiques)..... 298

Pages.

Pendant d'oreille assyrien..... 299
Boucle d'oreille à cygne émaillé..... 299
Boucle d'oreille par A. Falize (le père)..... 299
Statue trouvée à Chypre..... 300
Chaîne de cou en filigranes mêlés d'émaux.. 301
Ceinture de femme en argent ciselé et doré (musée de Cluny, n° 5098)..... 301
Rouelle mérovingienne..... 302
Diadème (musée du Louvre)..... 302
Pendant par Froment-Meurice (le père)..... 303
Collier grec trouvé à Kertch..... 304
Buste de Brunelleschi moulé d'après nature après sa mort et conservé à l'Opéra del Duomo, à Florence. Plâtre appartenant au Musée de l'Union centrale 312
La Vierge et l'Enfant Jésus, stuc peint et doré au xve siècle d'après un original en marbre disparu, mais attribué à Jacopo della Quercia ou à son école..... 313
La Vierge et l'Enfant Jésus, stuc du xve siècle imitant librement le bas-relief de Benedetto da Majano sur le tombeau Strozzi, à Santa Mari Novela, de Florence..... 314
Commode en marqueterie de cuivre sur fond d'écaille, par A.-C. Boule, de la bibliothèque Mazarine (Exposit. de l'Hospitalité de nuit). 323
Meuble d'appui orné de cuivres ciselés, style de Cresseat (Exposition de l'Hospitalité de nuit)..... 325
Meuble à deux vantaux en ébène avec marqueterie de cuivre et d'écaille, style de Boule. Mobilier national (Exposition de l'Hospitalité de nuit)..... 327
Grand bureau en ébène avec marqueterie de cuivre et d'écaille, style de Boule. Ministère de la marine (Exposition de l'Hospitalité de nuit)..... 329
Armure de Henri III (musée d'artillerie de Paris..... 330
Morion italien du xvie siècle (musée d'artillerie de Paris)..... 332
Bourguignote italienne du xvie siècle (musée d'artillerie de Paris)..... 333
Rondache italienne du xvie siècle (musée d'artillerie de Paris)..... 336
Bouclier du xvie siècle (musée d'artillerie de Paris)..... 339
Vitrine du musée d'artillerie de Paris..... 341
Poire à poudre en ivoire sculpté (musée d'artillerie de Paris)..... 343
Le *Toucher*, tapisserie des Gobelins, d'après MM. P. Baudry pour les figures, J. Diéterle pour la disposition générale et les ornements, Chabal-Dussurgey pour les fleurs, et Lambert pour les animaux..... 359
Le *Printemps*, tapisserie des Gobelins, d'après MM. P. Baudry et Chabal-Dussurgey..... 361
Le *Vin*, tapisserie des Gobelins, d'après M. Mazerolle (1873)..... 363
Henri IV, tapisserie des Gobelins, destinée à la Galerie d'Apollon, d'après M. P.-V. Galland. 364
Décoration chinoise, par Huguier (xviiie siècle). 373
Chinoiseries, par Peyrotte..... 375-377
Philosophe chinois, par F. Boucher..... 379
Flambeau tiré de l'album de De Cotte (cabinet des estampes)..... 381
Cul-de-lampe tiré des *Fleurs de caprice*, de Pillement..... 382

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Les écoles d'Art décoratif, par Chabal-Dussurgey. 1
L'art dans l'armure et dans les armes, I, par Maurice Lippmann. 10
Conférences de l'Union centrale : la Galvanoplastie (*suite*), par H. Bouilhet. . . . 14
Les peintures décoratives de M. Charlemont pour le nouvel Opéra de Vienne, par V. Ch. 25
L'art flamand avant le xve siècle, par A. de Champeaux. 28
La 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. 31
Nécrologie. 30

La tapisserie de la chaste Suzanne, par Henri Bouchot. 33
De la décoration des ancres, par L. Passepont. 37
L'art dans l'armure et dans les armes, par Maurice Lippmann (*suite*). 48
Les publications pour l'enseignement de l'Art décoratif en Allemagne, par Richard Graul. 56
Porcelaines et faïences italiennes, par G. de Léris. 60
Chronique. 63

Etudes sur la manufacture nationale des Gobelins : I. L'enseignement et l'apprentissage, par Gerspach, administrateur de la manufacture. 65
L'art dans l'habitation moderne (1er article), par L. Magne. 70
Le concours d'orfèvrerie du ministère de l'agriculture, par Victor Champier. 84
La 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, par V. Ch. 91
Conseils aux élèves des écoles d'art décoratif. 94

L'art dans l habitation moderne (2e article), par Lucien Magne, architecte des monuments historiques. 97
Études sur la manufacture des Gobelins : l'enseignement et l'apprentissage (*suite*), par Gerspach, administrateur de la manufacture. 116
Les ateliers d'artistes à Londres : l'atelier de Millais. 121
La 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. 125
Chronique. 128

Pages.

Études sur la manufacture nationale des Gobelins : l'école d'apprentissage (*suite*), par GERSPACH, administrateur de la manufacture. 129
L'art dans les armes et les armures (*suite*) ; le XVIe siècle, par MAURICE LIPPMANN . . 140
Les destinées des joyaux de la Couronne : la *Côte de Bretagne*, au musée du Louvre, par VICTOR CHAMPIER. 149
La 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. 153
Bibliographie : le Dictionnaire d'ameublement de M. Henry Havard, par V. CH. . 159

Le moulage des œuvres d'art, conférence faite par M. LOUIS COURAJOD à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. 161
Les vitraux de Montmorency, par LUCIEN MAGNE. 169
La chinoiserie en France au XVIIIe siècle, par LÉONCE BÉNÉDITE (*suite*). 180

LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS. Distribution des récompenses. 184
Rapports des jurys :
Rapport de M. Lucien Magne sur l'invention de la forme et du décor. 193
Rapport de M. Ch. Chipiez sur les concours des élèves. 212
Rapport de M. Crépinet sur l'ensemble de l'exposition. 218
Conférence de M. Périssé sur le moulage à cire perdue. 221

Exposition des acquisitions du musée des Arts décoratifs en 1887, par PAUL GASNAULT, conservateur du musée. 225
La 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs : Rapport général du jury de l'exécution, par M. CHEVRIE. 235
Le moulage et ses applications; principaux modèles reproduits par le plâtre, conférence faite par M. LOUIS COURAJOD. 250

Études sur la manufacture des Gobelins (*suite*), par GERSPACH. administrateur de la manufacture 257

LA 9e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS : Rapport des jurys : I. Le jury de l'exécution, par M. CHEVRIE. 265
La terre et le verre, par M. DESLIGNIÈRES. 269
Le métal, par M. LEPRINCE-RINGUET. 272
Le moulage et ses applications, conférence par M. LOUIS COURAJOD à la 9e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. 277
Liste des dons faits au musée des Arts décoratifs pendant l'année 1887. 284
L'exposition de Copenhague. 286

Les bijoux et la mode, lettre de M. JOSSE. 289
La 9e Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs : Rapports des jurys (*suite et fin*) : Rapports des 6e et 7e groupes, par MM. LEPRINCE-RINGUET, ROUVEYRE, etc. 305
Le moulage et ses applications, conférence faite par M. LOUIS COURAJOD à la 9e Exposition de l'Union centrale (*fin*). 311
Morel-Ladeuil, par L. F. 316
Chronique de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie. 318

La réouverture du musée des Arts décoratifs. 321
A propos de l'exposition de l'Hospitalité de nuit : L'art sous Louis XIV et Louis XV, par VICTOR CHAMPIER. 323

Pages.

L'art dans les armes et les armures (*suite et fin*), par MAURICE LIPPMANN. 330
L'emploi et la fabrication des terres cuites dans l'antiquité, conférence faite à l'Union centrale des Arts décoratifs, par M. L. POTTIER, attaché du musée du Louvre. . . 345
L'art japonais et l'industrie, par BING. 351
L'exposition de Copenhague. 353
Études sur la manufacture des Gobelins : les modèles (*suite*), par GERSPACH, administrateur de la manufacture. 357
L'emploi et la fabrication des terres cuites dans l'antiquité, conférence faite à l'Union centrale des Arts décoratifs, par L. POTTIER, attaché du musée du Louvre (*suite et fin*). 366
La chinoiserie en France au XVIIIe siècle (*fin*), par L. BÉNÉDITE. 370
Les nouvelles acquisitions du musée des Arts décoratifs. 383

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01059 5706